



# QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes  
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume VI No. 1 1985

## *Editors — Directeurs*

Massimo Ciavolella (*Carleton*)

Amilcare A. Iannucci (*Toronto*)

## *Associate Editors — Directeurs adjoints*

S. Bernard Chandler  
(*Toronto*)

Carlo Chiarenza  
(*U.B.C.*)

Pamela D. Stewart  
(*McGill*)

## *Managing Editor — Directeur administratif*

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

## *Book Review Editor — Responsable des comptes rendus*

Michelangelo Picone (*McGill*)

## *Advisory Board — Conseil consultatif*

D. Aguzzi-Barbagli (*U.B.C.*)

I. Lavin (*I.A.S. Princeton*)

A. Alessio (*McMaster*)

J. Molinaro (*Toronto*)

K. Bartlett (*Toronto*)

H. Noce (*Toronto*)

S. Ciccone (*U.B.C.*)

J. Picchione (*York*)

A. D'Andrea (*McGill*)

M. Predelli (*Montréal*)

D. Della Terza (*Harvard*)

O. Pugliese (*Toronto*)

G. Folena (*Padova*)

W. Temelini (*Windsor*)

J. Freccero (*Stanford*)

P. Valesio (*Yale*)

H. Izzo (*Calgary*)

C. Vasoli (*Firenze*)

S. Gilardino (*McGill*)

E. Zolla (*Roma*)

## *Assistant to the Editors — Assistant des directeurs:*

Konrad Eisenbichler

*Quaderni d'italianistica* is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

## *Executive of the Society — Executif de la Société 1984–1986*

President-Présidente: Maria Bendinelli Predelli (*Montréal*)

Vice President-Vice Présidente: Maddalena Kuitunen (*Toronto*)

Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

Past President-Président sortant: S. Bernard Chandler (*Toronto*)

## *Past Presidents — Anciens Présidents*

Julius A. Molinaro (*Toronto*): 1972-1974

Antonio D'Andrea (*McGill*): 1974-1976

Antonio Alessio (*McMaster*): 1976-1978

Stefania Ciccone (*U.B.C.*): 1978-1980

Antonio Franceschetti (*Toronto*): 1980-1982

S. Bernard Chandler (*Toronto*): 1982-1984

cover by: G. Fucito

---

# QUADERNI d'italianistica

---

Vol. VI, No. 1. Primavera 1985

## ARTICOLI

Maria Bendinelli-Predelli

Storia delle storie di Lanval 1

Mia Cocco

Il sacrificio di Orfeo nell'*Orfeo* del Poliziano 31

Domenico Pietropaolo

La definizione della poesia nella *Ragion poetica* del Gravina 52

## NOTE E RASSEGNE

Robert Hollander

Ugolino's Supposed Cannibalism: A Bibliographical Note 64

Dionysios Bernicolas-Hatzopoulos

Une description des fêtes du carnaval à Brescia en l'an 1565 82

Gustavo Costa

The Desert and the Rock: G.B. Vico's *New Science* vis-à-vis  
Eighteenth-Century European Culture 100

Gaetano Cipolla

Pirandello: Don Quijote or Don Chisciotti? 111

Terry B. Cox

Holtzmann's Law in a Southeastern Italian Dialect 117

Arturo Tosi

Community Language Teaching to Bilingual Learners. Towards a  
Systematic Approach to its Methodology and Curriculum 129

Enrico Zoi

Sergio Leone: l'America della memoria 144

## PICCOLA BIBLIOTECA

Rinaldina Russell

*Generi poetici medievali — Modelli e funzioni letterarie* (Salvatore Bancheri) 149

Mia Cocco

*La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot* (H. Peter Clive) 151

Stefania De Stefanis Ciccone, Ilaria Bonomi, Andrea Masini

*La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento, Testi e Concorde*  
(Francesco Sabatini) 153

William E. Leparulo

*Maria Montessori scrittrice* (Marcel Danesi) 158

Rocco Capozzi

*Bernari tra fantasia e realtà* (Giusi Oddo De Stefanis) 160

Peter Carravetta e Paolo Spedicato

*Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*  
(Franco Ricci) 162

Pirandelliana

*Franco Zangrilli, L'arte novellistica di Pirandello; Antonio Iliano, Metapsichica e  
letteratura in Pirandello; Paolo di Sacco, L'epopea del personaggio — Uno studio  
sul teatro di Pirandello* (Antonio Alessio) 164

*Quaderni d'italianistica* appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the *MLA Style Sheet*.

*Quaderni d'italianistica* paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactilographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.

All manuscripts to be considered for publication should be sent to one of the two editors:

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à l'un des deux directeurs:

M. Ciavolella  
Department of Italian  
Carleton University  
Ottawa, Ontario  
Canada K1S 5B6

A.A. Iannucci  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1A1

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

M. Picone Department of Italian  
Montréal, P.Q. Canada H3A 1G5

McGill University

SUBSCRIPTION COST	1 year	2 years	3 years
ABONNEMENT	1 an	2 ans	3 ans
<i>Canada-USA</i>	\$12	\$20	\$27
<i>Institutions</i>	\$15	\$26	\$37

*Other countries* add \$2.50 per year for mailing and handling. Single issues \$5.00. (Please specify issue).

*Autre pays* ajouter \$2.50 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) \$5.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are \$20.00).

L'adhésion à la Société donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion \$20.00).

Please direct all subscription enquiries, and other business correspondence to:

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

L.G. Sbrocchi Department of Modern Languages and Literatures  
University of Ottawa Ottawa, Ontario Canada K1N 6N5

## Storia delle storie di Lanval

È noto che nell'universo della narrativa mondiale, ben poco c'è davvero di nuovo sotto il sole. Gli studiosi di novellistica, negli anni a cavallo dei due ultimi secoli, hanno rintracciato, con una erudizione che oggi lascia stupefatti, gli ascendenti dei motivi delle storie medievali, inseguendoli di secolo in secolo e di popolazione in popolazione dai paesi dell'Europa occidentale a quelli impregnati di cultura araba fino alle lontane contrade dell'India. Una parte della critica moderna, d'altra parte, basandosi sulla accertata ricorrenza dei motivi e dei *patterns* narrativi, tenta di identificare le leggi universali della narrativa e/o i loro presupposti psicologici, approdando a volte ad accostamenti apparentemente incongrui (come la storia biblica di Adamo ed Eva e la moderna *detective-story*, per esempio).

Pur utilizzando in parte dati già acquisiti per merito della critica storica a cui si accennava, scopo dello studio di cui si presentano qui i risultati è piuttosto di mettere in rilievo in una prospettiva rigorosamente storico-letteraria come, in uno spazio geografico e temporale delimitato, un determinato motivo narrativo si è conservato e come si è trasformato nel suo "incarnarsi" in generi letterari diversi; generi letterari a loro volta collegati a un'epoca, a una società, a una mentalità di volta in volta differenti.

Più che di un motivo narrativo, in realtà si tratta di un intreccio di motivi concatenati in un racconto coerente, dunque una storia; e lo spazio geografico e temporale sono la Francia e l'Italia dal XII° alla fine del XIV° secolo.

### *Il "lai de Lanval"*

Al centro del primo periodo di questa vicenda è il *lai Lanval*, uno della raccolta di Marie de France che, negli anni sessanta del XII° secolo ha accolto il genere del *lai* narrativo per rilanciarlo a più alta fortuna. Per quanto non si abbiano notizie sicure sulla sua vita, Marie de France sembra aver vissuto nell'*entourage* della corte

normanna di Enrico II; i suoi *Lais* sono fra le creazioni poetiche più raffinate e più alte del XII° secolo. È anche uno dei primi scrittori ad accogliere nelle sue composizioni motivi e *fabulae* derivati non più dal patrimonio classico o storico ma dal patrimonio narrativo celtico. Nella nostra storia, il *lai Lanval* si pone non soltanto come punto di partenza di tutta l'elaborazione successiva ma anche, in un certo senso, come punto d'arrivo di un travaglio narrativo precedente. E, in effetti, T.P. Cross, sezionando la storia del *Lanval* in una serie di figure e di motivi, ha rintracciato per ciascuno di essi gli antecedenti esistenti, prima della metà del XII° secolo, nelle narrazioni celtiche. Cross tendeva a dimostrare che "the Lays of *Lanval* and *Graelent* are ultimately based on Celtic tales in which the *fée* seeks out her lover in the land of mortals, becomes his mistress, and lays upon him commands, the breach of which results in the severance of their relations";<sup>1</sup> e la sua ricerca sembra tesa a provare la probabilità che una storia come quella narrata nei *lais* appartenesse già al patrimonio celtico. La mia interpretazione è piuttosto che Maria abbia intrecciato, fino a farne un racconto coerente, motivi che nella narrativa celtica si trovano più o meno allo stato sparso e integrati in narrazioni diverse. Ma precisiamo. Cross indica un accostamento assai preciso fra l'intreccio del *Lanval* e quello della storia *Aidead Muirchertaig maic Erca* (La morte di M. figlio di E.): in entrambe le narrazioni una donna soprannaturale si presenta al suo amato dichiarandogli che per amor suo è venuta a incontrarlo, ma gli impone una condizione (di non pronunciare mai il suo nome, *Sín*, nel racconto celtico, di non parlare della loro relazione nel *Lanval*), e ne segue un periodo di amore e di prosperità per il fortunato mortale; in entrambe le narrazioni, il tabù viene infranto e le conseguenze sono terribili per il mortale, poiché è in questa circostanza che il re *Nuirchertaig* muore, e *Lanval* si trova molto vicino a fare la stessa fine.

Anche nel *Togail Bruidne Dá Derga* troviamo un incontro d'amore fra il re Eochaid Feidleche e la fata *Etain*; e qui, come nel *Lanval*, siamo in presenza di uno specchio d'acqua, e la fata si sta lavando in un bacino d'argento (il bagno tornerà in un *lai* successivo al *Lanval*, il *Graelent*). Come nel *Lanval* si ha una descrizione abbagliata e particolareggiata dell'aspetto fisico della donna; seguono, come nel *Muirchertaig*, la dichiarazione che essa è venuta in quel luogo per amor suo, l'innamoramento subitaneo del re e il matrimonio.

Per le conseguenze a cui va incontro Lanval dopo aver tradito il segreto della fata, il *Lanval* si avvicina piuttosto a due altri racconti: il *Noínden Ullad* (La debolezza novenaria degli uomini dell'Ulster)<sup>2</sup> e la *Storia di Taliesin*.<sup>3</sup> Nel *Noínden*, il ricco contadino Crunniuc, la cui moglie soprannaturale lo ha ammonito a non vantarsi, si reca un giorno a una grande festa degli *Ultonians*. In quell'occasione i cavalli del re vincono una corsa e tutto il popolo proclama che questi cavalli sono decisamente i più veloci di tutta l'Irlanda. Ma Crunniuc esce fuori con l'affermazione: "Mia moglie corre più veloce di questi cavalli."<sup>4</sup> Il re ordina allora di catturare Crunniuc e di tenerlo prigioniero finché la moglie non avrà fatto una gara di corsa con i suoi cavalli. La moglie, confermando che l'incauta vanteria del marito ha posto fine alla loro relazione, si reca a corte e, nonostante si trovi in stato di avanzata gravidanza, si impegna nella corsa con i cavalli, li vince, dà alla luce due gemelli e muore, lanciando però una maledizione sugli *Ultonians*: che periodicamente, fino alla nona generazione gli *Ultonians* siano presi da una debolezza simile a quella di una donna nel travaglio del parto.

Nella *Storia di Taliesin* è questione del giovane nobile Elphin, di sua moglie e del suo bardo Taliesin. Cito da una traduzione inglese:<sup>5</sup>

From that moment on, Elphin's wealth increased more and more each succeeding day, as well as his favor and acceptance with the king. Some while after this, at the feast of Christmas, the king was holding open court at Deganwy Castle, and all his lords — both spiritual and temporal — were there, with a multitude of knights and squires. Their conversation grew, as they queried one another, saying: "Is there in the entire world a man as powerful as Maelgwn the king? Or one to whom the heavenly Father has given as many spiritual gifts as God has given him: beauty, shape, nobility, and strength, besides all the powers of the soul?" And with these gifts, they proclaimed that the Father had given him an excellent gift, one that surpassed all of the others, namely, the beauty, appearance, demeanor, wisdom and faithfulness of his queen. In these virtues, she excelled all the ladies and daughters of the nobility in the entire land. Beside that, they asked themselves: "whose men are more valiant? Whose horses and hounds are swifter and fairer? Whose bards more proficient and wiser than Maelgwn's?"

.....

And so after everyone had spoken in praise of the king and his blessings, Elphin happened to say this: "Indeed, no one can compete with a king except another king; but, truly, were he not a king, I would surely say that I have a wife as chaste as any lady in the kingdom. Furthermore, I have a bard who is more proficient than all the king's bards."

Some time later, the king's companions told him the extent of Elphin's boast, and the king commanded that he be put into a secure prison until he could get confirmation of his wife's chastity and his poet's knowledge.

Come si vede, si ritrovano nel *Noínden Ulad* il vanto di possedere qualcosa di migliore del re, che causa l'indignazione del re e l'ingiunzione di provare il vanto, la posizione sotto processo, la rottura della relazione a causa del tabú infranto, il salvataggio da parte della donna che si presta a far verificare il vanto dell'amato, che sono i nodi caratteristici della trama del *Lanval*; mentre un diretto confronto fra la moglie del re e la donna del cavaliere si istituisce anche nella *Storia di Taliesin*.

Ma Maria raccoglie i motivi celtici espungendone tutti gli elementi che potevano apparirle barbarici, e inserendoli in un contesto che utilizza gli apporti delle opere letterarie cortesi cronologicamente vicine. Così, colloca la vicenda alla corte del re Artú, probabilmente ricordandosi del *Brut* di Wace, modifica l'incontro sulle rive di uno specchio d'acqua per adottare una sontuosa descrizione della tenda, sotto cui giace la fata, derivata dal *Roman de Thèbes*; la vanteria del cavaliere parendole gratuita e ingiustificata, inserisce il motivo del tentativo di seduzione da parte della regina, con un'accusa di sodomia che ricorda l'analoga accusa lanciata dalla madre di Lavinia ai Troiani nel *Roman d'Enéas*; dal giudizio di Gano della *Chanson de Roland* deriverebbe, secondo lo Hoepffner, la scena del giudizio di Lanval, e la triplice apparizione delle damigelle e della donna soprannaturale, alla fine della vicenda, ricorda lo stupore crescente di Kaherdin di fronte prima alle damigelle, poi alla regina Isotta, del *Tristan* di Thomas.

Insomma, sulla trama di un tema di fondo, quello dell'*Offended Fée*, presente nella letteratura celtica (come nella letteratura mitologica del mondo intero), e attingendo tranquillamente al repertorio di motivi delle narrazioni, orali e scritte, a lei contemporanee, Maria ha creato una storia che si pone come capostipite di una serie di rifacimenti o, ancor meglio, come ispiratrice di una serie di storie che, mantenendo del *lai de Lanval* alcune caratteristiche fondamentali, si presentano tuttavia sotto forme e con spiriti anche profondamente diversi.

E, prima di passare a studiare alcuni esemplari di questa serie originata dall'immensa fortuna dei *lais* di Maria, vorrei far già notare un passaggio di qualità, o piuttosto di genere, fra le narrazioni celtiche tramandateci e i *lais*. Gli studiosi hanno già rilevato il carattere "barbarico," "primitivo" dei costumi riflessi nelle nar-



razioni celtiche, che le collega a un tipo di società profondamente diverso da quello della corte anglonormanna; ma sul piano narratologico è interessante osservare anche che, nelle narrazioni celtiche, spesso il racconto sbocca su una realtà che ne sta al di fuori: il racconto è cioè un'interpretazione o una spiegazione di un dato di fatto ritenuto appartenente all'ordine della realtà storica e non a quello dell'immaginazione. Così nel *Noínden Ullad* si narra l'antecedente che dà ragione della debolezza dei guerrieri irlandesi; la storia della relazione di Muirchertaig con la dea Sín è la spiegazione di "come morì Muirchertaig": morte che è il dato di fatto, lo sbocco necessario che origina il racconto; e la *Storia di Taliesin* è orientata verso la presentazione di una serie di poesie del famoso bardo, ritenuto personaggio storico. I racconti celtici conservano cioè in parte il carattere del mito eziologico. Nel *lai*, l'unico sbocco sulla realtà è il *lai* musicale che era presumibilmente suonato e cantato dopo il racconto dell'"aventure" che ne era stata all'origine; ma, come nota Payen nel suo studio sulla struttura del *lai*, la natura del *lai* è anzitutto quella di essere un racconto.<sup>6</sup> Ha una struttura narrativa precisa: "le lai me semble être avant tout l'histoire d'une certaine crise. Au début du poème, le protagoniste est présenté dans une situation de manque. . . . Vient le moment où le héros connaît . . . le bonheur; mais ce bonheur est précaire et débouche sur l'épreuve. Un troisième moment est donc la description de cette épreuve. Le dénouement, heureux ou douloureux, est toujours abrupt."<sup>7</sup> E, per di più, è un racconto dichiaratamente fantastico, dunque d'immaginazione e non realistico. Secondo Frappier, la "crisi," in senso narrativo, del *lai* è determinata generalmente dall'irruzione nel nostro comune mondo dei mortali di elementi che appartengono ad un mondo altro, il mondo degli dèi o dell'aldilà: è ciò che determina l'"aventure." Naturalmente, il privilegio di entrare in contatto con questo mondo soprannaturale non può toccare che a un essere d'eccezione, un predestinato, che solo può riuscire a superare la prova indotta da questa rottura dell'ordine naturale delle cose (e anche quando il soprannaturale è assente dal *lai*, l'"aventure" resta qualcosa di eccezionale, di meraviglioso, di extra-ordinario). Queste definizioni si applicano, evidentemente, non soltanto ai *lais* di Marie de France ma al *lai* in quanto genere letterario: sembra effettivamente che esistessero *lais* narrativi più antichi di quelli di Marie de France;<sup>8</sup> ne esistono certo parecchi più tardi. In nessun altro si fa allusione al *lai* musicale di cui l'"aventure" narrata da Marie de France sarebbe all'origine. Con il *lai* narrativo siamo

dunque decisamente nell'ambito letterario — abbandonato ogni legame formale o contestuale con il mito.

### *Il "lai de Graelent"*<sup>9</sup>

Un altro *lai*, anonimo, ha rielaborato, immediatamente dopo la sua apparizione come *lai* di Marie de France, la storia di Lanval. È nota l'incertezza che ha accompagnato i filologi nel descrivere i rapporti fra il *Graelent* e il *Lanval*. Rispetto al *Lanval* di Marie de France, il *Graelent* sposta all'inizio della storia il motivo della seduzione della regina, trasforma la scena dell'incontro con la fata contaminandola con il motivo della donna-cigno e, alla serena e gloriosa affermazione della dea che dichiara senza ambagi il suo amore a Lanval sostituisce la violenza carnale del cavaliere nei confronti della donna indifesa; l'occasione in cui Graelent tradisce il segreto del suo amore soprannaturale è l'esibizione, da parte del re, della regina perché tutti l'ammirino e affermino che è la più bella di tutte le donne. Infine, nell'epilogo della storia, la fata parte da corte ancora sdegnata contro Graelent ed è necessario che l'eroe, correndole dietro, si lanci per ben due volte nell'acqua pericolosa di una "rivière infranchissable," rischiando la vita disperatamente, perché la fata si lasci commuovere dalle preghiere delle sue damigelle e conduca con sé l'eroe. Il suo cavallo, rimasto indietro sulla riva (dalla parte del nostro mondo), fu sentito ancora per lungo tempo nitrire lamentando la separazione dal suo padrone, e nessuno poté mai più catturarlo.

Nonostante la goffaggine di alcune delle sue soluzioni narrative, il *lai de Graelent* ha affascinato gli studiosi per la suggestività di alcuni suoi motivi che sembrano rivelare una più stretta affinità con motivi analoghi dei racconti celtici: torna in mente che anche il re Eochaid vede la fata Etain mentre si bagna presso una fonte, e che la fa catturare dai suoi uomini prima di parlarle; la lode pubblica di qualcosa che appartiene al re, contraddetta soltanto dall'eroe, ricorda da vicino l'episodio corrispondente del *Noinden Ulad* e, ancor più, la *Storia di Taliesin*; la "rivière infranchissable" è un luogo comune della mitologia celtica per indicare il confine fra il nostro mondo e quello dell'aldilà; il nitrito disperato del cavallo che ancora si sente echeggiare ricorda analoghi esempi di cavalli che, quasi umanizzati, lamentano le sorti del padrone. Si è affermato quindi abbastanza spesso che il *Graelent* e il *Lanval* sono rielaborazioni distinte di una medesima narrazione perduta, antecedente naturalmente ai due *lais*. Più recentemente, Cesare Segre (riprendendo osservazioni di Foulet et Hoepffner) ha dimostrato

in maniera ineccepibile che il *Graelent* ha riutilizzato, nella sua stesura, versi dei *Lais* di Marie de France, presi non soltanto dal *Lanval* ma anche da altri (*Eliduc*, *Guigemar*). Il *Graelent* non può essere dunque che posteriore a Marie de France e non può essere che una rielaborazione del *Lanval*. Segre sorvola però un po' rapidamente sulla questione dei motivi che, nel *Graelent*, coincidono, come abbiamo visto, con narrazioni più antiche di Marie de France. A me pare che quest'apparente contraddizione possa essere spiegata col fatto che l'autore del *Graelent*, pur riproducendo fondamentalmente la storia che nelle sue articolazioni e nella sua coerenza è stata creata da Marie de France, ha però riconosciuto il patrimonio folkloristico a cui Marie aveva attinto e, una volta richiamati alla memoria i motivi celtici di cui Marie aveva intessuto il suo racconto, ha attinto a sua volta allo stesso patrimonio, introducendo elementi degli stessi episodi che Marie non aveva raccolto, o riproducendo altri motivi ancora.

In ogni modo, è certo che il *Graelent* dev'essere stato composto a breve distanza di tempo dal *Lanval* di Marie e che dovè godere di una notorietà e di una diffusione altrettanto, se non più grande. È un fatto che tanto il lai inglese *Sir Launfal*,<sup>10</sup> quanto il poema *Partonopeus de Blois*, quanto il cantare italiano del *Bel Gherardino* utilizzano elementi del *Graelent*, accanto a quelli del *Lanval*, e *Graelent* si trova spesso menzionato, come personaggio o come storia di successo, in fonti anteriori alla fine del XIII° secolo.<sup>11</sup>

### *Il "Partonopeus de Blois"*

Il *Partonopeus* non è stato datato con precisione, ma è collocato dalla maggior parte degli studiosi intorno al 1180.<sup>12</sup> Qui assistiamo ad uno spostamento di un certo rilievo nella rielaborazione della storia di *Lanval*, che è trasformata in un vero e proprio poema, lungo dai 9,738 ai 14,493 versi,<sup>13</sup> a seconda delle versioni e delle varie continuazioni. Rimangono, del *Lanval*, le linee essenziali: un giovane cavaliere è condotto presso una donna dai poteri soprannaturali e ne è colmato di amore e di ricchezze; la donna gli impone però una proibizione che il cavaliere, tornato alla sua corte d'origine, infrange, provocando la rottura della relazione e lo sdegno della donna. Il cavaliere cade in una profonda disperazione, che lo conduce presso alla morte. Diversi tratti del poema svelano l'ascendenza di altri *lais* imparentati col *Lanval*: *Partonopeus* è nipote del re e si perde durante una caccia come nel *Guigamor* (ma la caccia è già nel *Graelent*); la conquista della donna implica una violenza, il cavallo dell'eroe nitrisce lungo la riva di

un'acqua, c'è un'opera di intercessione presso la donna sdegnata da parte di altre donne, come nel *Graelent*; l'eroe compie prodezze guerriere, con l'incoraggiamento della sua donna, dopo il primo incontro, teme che la sua donna sia "di mala natura" ed è rassicurato su questo punto dalle pratiche religiose dell'amata, tradisce il segreto (o determina di infrangere la proibizione) durante l'incontro con un ecclesiastico, esce dalla camera della donna in una situazione di pericolo, scortato da una damigella, compare una sorella della donna amata come nel *lai* di *Désiré*.<sup>14</sup>

Un'innovazione fondamentale, che appartiene probabilmente in proprio all'autore del *Partonopeus* consiste nell'umanizzazione della vicenda: la donna dai poteri soprannaturali non è più un essere divino o fatato, ma è la principessa di un regno ben umano, e i suoi poteri le sono stati dati dall'educazione ricevuta, particolarmente nelle arti magiche (non si dimentichi che nel medioevo la magia è una scienza ben umana). Ma l'innovazione che, alla luce delle rielaborazioni italiane successive acquista il maggiore rilievo avviene nella natura del tabù: al silenzio sulla loro relazione ingiunta dalla fata a Lanval, il poema sostituisce un motivo derivato dalla apuleiana favola di Amore e Psiche:<sup>15</sup> i due giovani si incontrano così per la prima volta al buio, in un letto, sotto le stesse lenzuola. La principessa impone a Partonopeu di non tentare di vederla, per due anni, e contentarsi dei loro incontri notturni; l'infrazione consiste nello spiare le forme della donna con l'aiuto di una lampada. Viene così a cadere il motivo del vanto e del paragone di bellezza con la regina, e quindi la posizione sotto processo del cavaliere. Corrispondentemente, viene esaltato il motivo dello sdegno della donna e del pentimento del cavaliere — tratti derivati probabilmente dall'*Yvain* di Chrétien de Troyes. La soluzione dell'impasse viene non da un'epifania della donna ma dalla vittoria in un torneo indetto per scegliere lo sposo della principessa, che trova la sua ascendenza nei poemi di *Ipomedon* e di *Cligès*.<sup>16</sup> Un altro incidente deriva da un episodio dello *Chevalier à la charrette*: l'eroe riesce a prender parte al torneo nonostante si trovi, in quel momento, prigioniero di un tiranno (che partecipa anche lui al torneo) perché la moglie del tiranno gli concede provvisoriamente la libertà e gli fornisce armi e cavallo. Ucciso il tiranno nel corso del torneo, l'eroe torna, fedele alla parola data, in prigione, ma ottiene dalla donna la libertà definitiva.

L'autore del *Partonopeus* ha dunque arricchito la trama di base, derivata dalla "storia di Lanval" con ogni possibile aggiunta e arricchimento proveniente dalle sue vaste conoscenze di materia

classica e romanzesca, di modo che la natura stessa della struttura narrativa risulta fundamentalmente diversa. L'opposizione teorizzata da Zumthor fra struttura narrativa a "durée ouverte" del *modèle romanesque*<sup>17</sup> e struttura narrativa a "durée close" della *nouvelle*<sup>18</sup> potrebbe trovare una verifica appropriata in questa trattazione della stessa *fabula* nei due generi opposti del *lai* e del poema romanzesco. Si pensi alla concentrata conclusione del *lai* di Marie e invece, d'altra parte, al fatto che il poema del *Partonopeus*, al di là della conclusione della *fabula* con il matrimonio di Partonopeu e della principessa, presenta ancora ben due continuazioni *d'auteur*: il ritrovamento di Anselot, con il lungo racconto delle sue vicende e l'infelice fine della sua storia d'amore, e la guerra condotta contro Partonopeu da uno dei contendenti alla mano della principessa, rimasto battuto nel giudizio finale.

Ma, sul piano dei documenti storici e non degli astratti modelli, abbiamo assistito piuttosto ad un progressivo arricchimento e allungamento della storia di Lanval particolarmente nel fargli raggiungere l'*happy end* — quasi che l'improvvisa risoluzione del conflitto fra i due amanti con il gesto di Lanval che si slancia sul cavallo stesso della donna mentre questa abbandona la corte, non soddisfacesse le esigenze narrative dei rifacitori, che avevano bisogno di dimostrare come l'eroe riacquistasse l'amore della donna per proprio merito, e non semplicemente per la generosa degnazione della fata. Ed ecco Graelent sfidare per ben due volte la morte nel tentativo di raggiungere la donna, ecco il vano tentativo di Désiré di raggiungere il figlio e la pericolosa incursione notturna nella camera della donna, ecco, soprattutto, l'introduzione del motivo del torneo nel *Partonopeus*.

Un secondo romanzo in versi, francese, *Le Bel Inconnu*, è indebitato evidentemente verso il *Lanval* e anche, a quanto sembra, al *Partonopeus*,<sup>19</sup> ma senza conservarne la trama di fondo. Anzi, la "storia di Lanval" sembra essere utilizzata soprattutto per complicare le vicende della storia primaria, che appartiene a un altro filone, quello rappresentato separatamente in Italia dal cantare del *Carduino*.<sup>20</sup> Ne parleremo più distesamente quando additeremo le sue relazioni con il cantare italiano del *Bel Gherardino*.

### La "Chastelaine de Vergi"

Prima di lasciare il territorio francese per inseguire le continuazioni dei *lais* e dei poemi in ambiente italiano, converrà accennare ad ancora un altro documento, derivato dal *lai* di Marie, che per

suo proprio conto fa da capostipite ad un'altra serie di continuazioni, anche italiane: il poemetto (948 vv.) della *Châtelaine de Vergi*.

La *Châtelaine* conserva, della storia originaria, la proibizione della donna al cavaliere di svelare la loro relazione, pena la rottura della relazione stessa (*Lanval*: "Ami, fet ele, or vus chasti, / Si vus comant e si vus pri: / Ne vous *descouvrez* a nul homme. . . . A tuz jurs m'avriez *perdue*, / si cest amur esteit seüe: / Ja mes ne me purriez veeir / Ne de mun cors seisine avoir. Vv. 143-50; CV: "la dame li otroia / Par itel couvenant s'amor, / Qu'il seüst qu'a l'eure et au jor / Que par soi serait *descouverte* / Leur amors, qu'il i auroit *perte* / et de l'amour et de l'otroi / Qu'ele li avoit fait de soi." Vv. 22-28), il tentativo di seduzione del cavaliere da parte della sovrana e la conseguente situazione di disgrazia e di condanna da parte del signore in cui il cavaliere viene a trovarsi. Anche la condanna è simile: se non proverà la verità del suo vanto, Lanval "Tut sun service pert del rei, / E sil dei cungeer de sei" (vv. 459-60); l'amante della *châtelaine* si sente ingiungere: "Issies errant hors de ma terre, / Que je vos en congié sans dote. / Et la vous vé et desfent toute" (vv. 170-72).

Come nel *Lanval*, e a differenza del *Graelent*, è l'episodio della seduzione che conduce necessariamente alla rivelazione del segreto; le conseguenze di questa infrazione nella storia della *Châtelaine* si allontanano invece notevolmente da quelle della storia di Lanval, poiché il fallo del cavaliere conduce entrambi gli amanti al suicidio. Inoltre, sul piano dello studio dei motivi, è interessante osservare che la *Châtelaine* risolve brillantemente un'aporia presente nel *Lanval* e causata dalla contaminazione, operata da Marie, fra due motivi contrastanti. Marie ha combinato, infatti, nel suo racconto, il motivo della lode alla moglie del re, la cui contraddizione costituisce un reato per scagionarsi del quale il cavaliere deve provare la verità del suo vanto, e il motivo del tentativo infruttuoso di seduzione da parte della sovrana che porta alla calunnia del cavaliere. Nel *Lanval*, stranamente, il re Artú e la regina danno più importanza al vanto di avere un'amante più bella che al supposto tentativo di seduzione:

Li reis . . .  
 As chambres la reine entra.  
 Quant el le vit, si se clamma,  
 As piez li chiet, merci li crie  
 Et dit que Lanval l'ad hunie:  
 De drüerie la requist;  
 Pur ceo qu'ele l'en escondist

Mut la laidi e avila;  
 De tele amie se vanta  
 Qui tant iert cuinte e noble e fiere  
 Que meuz valut sa chamberere,  
 La plus povre, qui tant serveit,  
 Que la reine ne feseit. (Vv. 311-24)

Bisogna ammettere che c'è qui una certa incongruenza: se Lanval aveva un'amante così soddisfacente, perché avrebbe tentato di sedurre la regina? E il tentativo di seduzione stesso, non avrebbe dovuto costituire un'offesa ben più grave del vanto di avere una donna tanto bella? E il duca della *Châtelaine*, infatti, minaccia di condannare il suo vassallo a causa dell'offesa portata al suo onore di marito e di signore; per poter continuare a seguire la sua fonte e introdurre nel racconto la necessità di rivelare l'identità dell'amata, l'autore della *Châtelaine* fa ricorso alle convenzioni della dottrina d'amore elaborata appunto in quel torno di tempo nelle corti francesi — e può farlo senza forzature perché in fondo è di queste che tutto il racconto è impregnato: il comportamento del cavaliere dimostra che è innamorato; siccome non si sa di chi, è bene ch'egli lo dica, altrimenti il duca crederà ch'egli ama sua moglie.

In effetti, più che nel diverso svolgimento della storia, la grande differenza della *Châtelaine de Vergi* dal *lai* ispiratore consiste nella completa umanizzazione della vicenda, e nell'aver fatto di questa vicenda una storia esemplare delle convenzioni dell'amor cortese: la donna è una nipote del duca, e il segreto è imposto in quanto è una delle condizioni della *fin'amor*; conseguentemente, l'infrazione alle leggi dell'amor cortese non può che condurre a una fine tragica (all'opposto che nella storia di Lanval).

Anche qui si ha un chiaro esempio di un motivo ispiratore, anzi di una fonte vera e propria che, trasferita in un contesto diverso, e utilizzata ai fini di una significazione originale, è costretta ad essere profondamente modificata proprio per rispondere alla nuova natura del testo in cui è stata incorporata.

La *Châtelaine* è all'origine di un diverso filone letterario che, abbandonato decisamente ogni elemento fantastico, mette risolutamente in scena una vicenda che potrebbe essere contemporanea, con personaggi e situazioni chiaramente riconoscibili come facenti parte della realtà — vera o idealizzata — a cui appartengono narratore e ascoltatori. Non a caso potrà essere ripresa, senza trasformazioni profonde, dai novellieri francesi e italiani dei secoli seguenti, dopo aver fornito l'argomento al cantare della *Dama del Verzú*: "La *Châtelaine de Vergi* . . . n'est plus un lai et elle n'est pas

encore une nouvelle. Oeuvre mêlée, elle marque en quelque sorte une transition, dans la mesure surtout où elle traduit, de la part de son auteur, un désir de renouvellement et une volonté de trouver une voie nouvelle."<sup>21</sup>

### *Fase italiana*

Nel corso del XIII<sup>o</sup> secolo il *Partonopeus de Blois* fu tradotto in tedesco, in neerlandese e in norvegese (dalla traduzione norvegese deriveranno una saga islandese e una versione danese). Due versioni inglesi appartengono al XV<sup>o</sup> secolo; esistono inoltre una versione in prosa spagnola e una catalana, tardive.<sup>22</sup> Per l'Italia, non si ha invece conoscenza di una vera e propria traduzione. Certo, il cantare del *Bel Gherardino* è considerato la versione italiana del *Partonopeus de Blois*, e vi sono, fra il poema e il cantare, abbastanza punti di contatto per iscrivere quest'ultimo nel filone delle derivazioni dalla "storia di Lanval"; ma, come vedremo, i rapporti fra il cantare e il poema sono un po' più complicati.<sup>23</sup>

Piuttosto, l'influenza del *Partonopeus* si è manifestata in Italia, a una data antecedente a quella del *Bel Gherardino*, su un poema famoso senza che nessuno l'abbia ancora, mi sembra, riconosciuta: intendo parlare del *Teseida* del Boccaccio.

Si ripete che la fonte del *Teseida* è sconosciuta: forse si potrebbe mettere in dubbio l'esistenza stessa di una "fonte" e concedere al giovane Boccaccio la stessa stima che si concede ad altri romanzieri, pur medievali, che hanno intessuto i loro poemi di motivi e di episodi tratti da varie fonti, e hanno saputo combinare fra loro questi motivi e questi episodi in un tutto — una storia — coerente che è di per sé cosa nuova: vedi Marie de France, vedi Chétien de Troyes. Ora, fra le tante letture che hanno suggerito motivi ed episodi inseriti nella trama del *Teseida*, c'è anche, senza dubbio, il poema di *Partonopeus*.

L'idea stessa della guerra contro le Amazzoni potrebbe essere stata suggerita da un passo della versione vulgata relativa al sultano che contende fino in fondo la principessa a Partonopeu:

Et li noveax a non Alés de Femenie;  
D'Amazoine fu nez, d'une terre florie;  
Nus males hom n'i maint, de dames est garnie;  
La mamele destre a chascune arse et broïe  
Por arc et por espee et por lance brunie  
Dont deffendent lor terre et font la garentie.  
Li soudans Margariz, qui ceste ost a fornie,  
Seur eles mut en ost o grant chevalerie.



Quant conquerre nes pot, sin fist la resortie.  
 Porquant n'i fu endart, quar il i ot amie:  
 Lor roine l'ama, sin ot la druerie,  
 Sin engendra Alés. . . . (G 169 a)<sup>24</sup>

È menzionata espressamente l'isola di Tenedos, che nel *Partonopeus* è l'isola in cui l'eroe cade prigioniero. L'esercito di Teseo, venuto per mare, sbarca vicino a un "bel castel vicino al mare / sopra una montagnetta," come l'esercito del Sultano sbarca presso il castello di Malbreon; una fase importante della guerra si svolge sotto le sue mura; la guerra termina in seguito all'invio, da parte dell'avversario, di un'elaboratissima lettera. La trasformazione di Arcita lontano da Emilia a causa del suo dolore ricorda l'abbattimento di Partonopeu nella foresta delle Ardenne nel periodo del suo pentimento;<sup>25</sup> l'episodio in cui Palemone, evaso di prigione, sorprende in un bosco l'amico che si sta svegliando e, nascosto dietro gli alberi, ascolta il suo soliloquio d'amore, ricorda l'analoga sorpresa di Partonopeu che, alla ricerca di due cani da caccia smarriti nella foresta, sorprende e ascolta il vaneggiamento del vecchio compagno Anselot; l'enorme spazio accordato al torneo, indetto per trovare uno sposo a Emilia, è analogo alla lunghissima trattazione del torneo che vedrà Partonopeu vincitore e sposo della principessa.

Si dirà che ciascuno di questi motivi è, di per sé, un luogo comune e che avrebbe potuto essere reperito anche in un'altra fonte; ma il trovarli tutti insieme, tanto nel *Partonopeus* che nel *Teseida*, fa propendere per la soluzione più semplice, che il Boccaccio cioè li abbia tratti dalla sua conoscenza del poema francese.

Nello stesso *Teseida*, sembra di poter cogliere anche l'eco di una conoscenza del *Lanval*: la descrizione della bellezza di Emilia, collocata strutturalmente alla fine del poema (il giorno del matrimonio), che percorre a cavallo le vie della città suscitando in chiunque la vede ammirazione e stupore, ricorda la parusia della fata di Lanval, presentatasi anch'essa a cavallo alla corte del re Artú:

Il 'ot al burc petit ne grant  
 Ne li vieillard ne li enfant  
 Ki ne l'alassent esgarder  
 Si cum il la veent errer  
 . . . . .  
 Li juteur ki la veeint  
 A grant merveille la teneient.  
 Il n'i ot un sul ki l'esgardast

I teatri, le vie, piazze e balconi  
 per li quali essa andando gir dovea  
 al tempio là dov'erano i baroni,  
 tutt'eran piene; e ogni uom vi  
 [correa,  
 femine e maschi, e vecchi con  
 [carzoni  
 per veder questa mirabile dea;



signore, cugino del re di Francia, ma torna ad essere un giovane povero a cui l'amore della fata porta contemporaneamente il favore della ricchezza e la gioia di poter donare largamente. Mancano inoltre totalmente l'intermezzo epico del primo ritorno di Partonopeu in patria, la seduzione della nipote del re, il radoppio dell'allontanamento di Partonopeu dalla bella, la disperazione del pentimento che lo riduce a "uom selvaggio." Il *Bel Gherardino* ci rimanda cioè a uno stadio della storia anteriore a quello del *Partonopeus*.

Per render conto di queste discrepanze, già il Levi aveva affermato: "Probabilmente l'autore del cantare non aveva sott'occhio l'intero poema del *Partonopeus* ma un compendio in prosa o in verso, forse uno dei numerosissimi testi franco-veneti che sono andati perduti"; ma definiva comunque i rapporti fra il *Gherardino* e il poema francese in questo modo: "Il cantare segue dunque, nei suoi tratti essenziali, il poema francese, ma omette molte parti che sono caratteristiche e belle . . . e aggiunge il duplice bagno del bel Gherardino desumendolo dalla leggenda di Graellent."<sup>26</sup>

Oltre ai *lais* anonimi, al poema del *Partonopeus* e al poemetto della *Châtelaine de Vergi*, altri poemetti francesi imitano il *lai* di Marie de France, pur modificandone i motivi e inserendoli in contesti diversi. Così *Le Bel Inconnu*, presumibilmente di Renaut de Beaujeu e scritto fra la fine del XII° e l'inizio del XIII° secolo, rivela, particolarmente nelle descrizioni delle varie "puceles" messe in scena, la suggestione esercitata dalle descrizioni della donna di Lanval; quanto alla trama, anche qui è questione di un cavaliere che, dopo varie avventure, incontra una castellana, la "Pucele as Blanches Mains" ("Onques nus hom ne vit si bele; / Le set ars sot et encanter / et sot bien esteles garder / Et bien et mal, tut ço savoit": vv. 1932-35), e ne guadagna l'amore, ma l'abbandona per adempiere a doveri cavallereschi; pentito e mortificato, ritorna presso la bella che dopo un periodo di prova lo riammette nei suoi favori.

*Le Bel Inconnu* è uno strano poema perché combina insieme due storie: quella che abbiamo appena delineata, e che vede come protagonista femminile una donna dai poteri soprannaturali, e quella che si trova ritratta in un altro cantare italiano, *Carduino*, del cavaliere che parte dalla corte di re Artù per andare a salvare una fanciulla imprigionata da un malvagio incantatore sotto le spoglie di un'orrenda biscia; e la liberazione avviene tramite il motivo del "fier baiser": il bacio della biscia al cavaliere. Il risultato di questa combinazione è alquanto incongruo perché il cavaliere, innamo-

rato della fata e felicemente corrisposto, finisce invece per sposare, in seguito a un torneo di cui riesce vincitore, la fanciulla liberata dall'incanto; e la contraddizione è ben presente alla coscienza dell'autore che presenta la conclusione del poema a questo punto come un artificio per ottenere dalla sua propria dama un "bel sanblant":

Quant vos plaira, dira avant,  
 U il se taira ore a tant.  
 Mais por un biau sanblant mostrer  
 Vos feroit Guinglain retrover  
 S'amie, que il a perdue,  
 Qu'entre ses bras le tenroit nue.  
 Se de çou li faites delai,  
 Si ert Guinglains en tel esmai  
 Que ja mais n'avera s'amie.  
 D'autre vengeance n'a il mie,  
 Mais por la soie grant grevance  
 Ert sor Guinglain ceste vengeance,  
 Que ja mais jor n'en parlerai  
 Tant que le bel sanblant avrai. (Vv. 6253-66)

Ora, il *Bel Gherardino* rivela vistose coincidenze con questo poema, ad esclusione del *Partonopeus*: l'incontro con la Fata castellana avviene dopo *exploit* cavallereschi, uno dei quali avviene proprio in vista del castello;<sup>27</sup> di questo è sottolineata l'eccezionale fortezza e bellezza:

Il esgarde, voit un castiel,  
 Onques nus hom ne vit si biel.  
 . . . . .

De blanc mabre [sic] li mur  
 [estoient,  
 Qui le castiel entor clooient,  
 Si hals con pooit s ars traire  
 . . . . .

Et tant estoient li mur halt  
 Qu'il ne doutoient nul assaut.  
 (Vv. 1875-96)

E riguardando per quella pianura  
 ebbe veduto uno nobile castello  
 ch'era cerchiato d'altissime mura,  
 ch'al mondo non aveva uno pari di  
 [quello.  
 (I, 11, 1-4)

Un palais i ot bon et biel  
 (v. 1904)

Ed entro si vvi aveva uno bello  
 [palagio  
 (I, 11, 7)

Il *Bel Inconnu* ha un fedele scudiero (Robers) che lo accompagna lungo tutta la storia, come il Marco Bello di Gherardino; la dama

del poema francese si chiama la *Pucele as Blanches Mains*, ma l'autore ha l'occasione di sottolineare che la sua bianchezza andava ben oltre le mani:

Li sebelins, qui noirs estoit,  
 Les le blanc vis molt avenoit;  
 N'avoit vestu fors sa chemisse,  
 Qui plus estoit blanche a devise  
 Que n'est la nois qui ciet sor branche.  
 Molt estoit la cemissee blanche,  
 Mais encore est la cars molt plus  
 Que la cemissee de desus.  
 Les ganbes vit, blanches estoient,  
 Qui un petit aparissoient;  
 La cemissee brunete estoit  
 Envers les janbes qu'il veoit. (Vv. 2403-14)

Ses mameles et sa poitrine  
 Furent blanches con flors d'espine. (Vv. 2429-30),<sup>28</sup>

descrizione che giustifica pienamente l'appellativo del cantare italiano, la Fata Bianca. La scena d'amore fra il cavaliere e la fanciulla ha corrispondenze puntuali:

Ains le comenche a enbrachier	e la donzella fra le braccia prese,
Entre ses bras molt doucement.	che di bellezze non avea difetto,
(Vv. 2380-81)	e sopra il bianco petto si distesse,
	(I, 24, 3-6)

Son pis sor le sien il tenoit  
 Nu a nu. . . . (Vv. 2435-36)

Portata a conclusione la vicenda dell'eroe con la riconciliazione con la *Pucele as Blanches Mains*, l'autore del *Bel Inconnu* passa subito all'episodio del torneo, e al conseguente matrimonio che conclude il romanzo (e, come nel *Bel Inconnu*, anche nel *Bel Gherardino* l'eroe, udita la notizia del torneo, si toglie dalle braccia di un'amante che lo lascia andare malvolentieri); questo può dar ragione del carattere compendioso con cui il *Bel Gherardino* si presenta rispetto al *Partonopeus*: anche nel *B.G.*, infatti, la storia dell'*Offended Fée* si riconnette immediatamente all'ultima parte del *Partonopeus*, omettendo tutte quelle parti "caratteristiche e belle" la cui assenza era stata notata dal Levi.

Infine, non sarà sfuggito l'appellativo "bel" dell'eroe;<sup>29</sup> il nome stesso, Gherardino, sembra avvicinarsi piuttosto a Graellent o a

Guinglain (il vero nome del *bel inconnu*) che a Lanval o Partonopeu.

In conclusione, se non si può negare un'influenza diretta del *Partonopeus* sul *Bel Gherardino*, appare anche che il cantare, o il "libro" che l'autore metteva in rima, si rifaceva piuttosto ad un racconto, *Li Biaus Desconeüs*, o la sua fonte, che conservava legami con la forma primitiva della storia e, pur già influenzato dal *Partonopeus*, presentava innovazioni sue proprie, trasmessi, gli uni e le altre, al *Bel Gherardino*, e assenti dal *Partonopeus*.

Quanto alla particolarità del "genere" cantare, si è sorpresi in realtà di constatare come, a metà del XIV<sup>o</sup> secolo, il cantare italiano conserva immutati certi caratteri dei poemetti francesi del secolo XII<sup>o</sup> exeunte: priorità accordata all'intento narrativo, atteggiamento di ingenuo rapimento di fronte allo splendore delle cose e delle gesta descritte, forte presenza del meraviglioso; sul piano della forma, il *couplet d'octosyllabes* è sostituito dalla misura dell'ottava, che induce un *découpage* narrativo più complesso, a quadri successivi,<sup>30</sup> ma non si tratta che del raffinamento di una forma eminentemente narrativa.

È vero che Gherardino non è più un cavaliere ma un giovane borghese che, per la sua eccessiva larghezza, si riduce in miseria ed è rinnegato dai fratelli — migliori massai: è scomparsa la sostanza feudale avvertibile nel *Lanval* e nel *Partonopeus*, è scomparso anche l'indugio nelle descrizioni della bellezza e della ricchezza degli addobbi delle dame che pascevano la fantasia del cantore e del pubblico del *Bel Inconnu* (nei comuni italiani le manifestazioni eccessive di lusso erano severamente proibite!); ma si tratta, come si vede, di un adattamento superficiale all'ambiente cui è destinata la recitazione. In realtà, una vera e propria continuità di *tono* ricollega il cantare del XIV<sup>o</sup> secolo ai poemi del XII<sup>o</sup> e XIII<sup>o</sup> secolo.<sup>31</sup>

Se una caratteristica si riesce a individuare nei cantari che ripetono la storia di Lanval, questa sarà da ricercare, piuttosto, al livello della configurazione della struttura narrativa: il racconto è diviso nettamente in due parti, la prima dedicata alle vicende che portano all'acquisto di un bene desiderabile, e alla sua perdita; la seconda dedicata alla *quête* che conduce necessariamente alla conquista di questo bene: per la natura stessa della *quête*, tutti gli episodi presentati sono concatenati in modo da portare alla conclusione, che è contemporaneamente quella della storia e quella della narrazione. In alcuni cantari, la divisione strutturale ha una consacrazione anche formale nella divisione in due cantari; in altri

lo svolgimento è continuo; ma già all'altezza del primo cantare a noi trasmesso, il *Fiorio e Biancifiore*, osserviamo che, mentre nel poemetto francese le premesse alla ricerca di Florio sono risolte in 513 versi su 3032, nel cantare la parte corrispondente occupa 63 ottave su 123. Una tale divisione della materia si è consolidata probabilmente perché rispondeva alle esigenze funzionali della recitazione pubblica "a puntate," ma è interessante anche perché corrisponde a una convenzione che si stabilisce fra pubblico e dicatore, in cui gli ascoltatori vengono resi consapevoli dei meccanismi di costruzione del racconto loro presentato. Alle stesse esigenze funzionali risponde anche l'esaltazione della dinamica del racconto (il *mythos*) a discapito di qualunque forma di indugio lirico (*l'ethos*), ancora presente nei poemetti francesi.

Il *Bel Gherardino* è il primo cantare a noi conservato che presenta la divisione formale in due cantari.

### *Il "Liombruno." La "Ponzela Gaia"*

Il *Liombruno* e la *Ponzela Gaia*, trasmessi da manoscritti quattrocenteschi, conservano però molto più fedelmente del *Gherardino* elementi caratteristici del *lai* di Marie de France, rendendo indiscutibile la presenza in Italia, nella seconda metà del Trecento, di questo *lai* vecchio di due secoli. Così, il *Liombruno* ripresenta il motivo del vanto dinanzi al re, la necessità — pena una severissima condanna — di provarlo e l'impossibilità di farlo, e l'apparizione della fata preceduta per ben due volte dalle sue "cameriere." Al contrario che nel *Lanval*, però, il ritorno della fata non significa perdono e riconciliazione, ma segna il punto più profondo dell'infelicità dell'eroe:

Liombrun perdonanza gli chiedia.  
Ed ella disse: — Falso rinnegato,  
Della tua morte non m'incrasceria. —  
Per altra via la donna se n'andava,  
Né arme né caval non gli lasciava. (*Liombruno*, vv. 372-76)

E qui comincia la *quête* di Liombruno, che si svolge per vie interamente diverse da quelle della tradizione della storia.

La *Ponzela Gaia* presenta un'ancor più impressionante vicinanza al *lai de Lanval*: un cavaliere di Artú (Galvano) incontra nel bosco la figlia di Morgana, venuta alla sua ricerca perché innamorata di lui e ne riceve la solita proibizione; tornato a corte la regina tenta di sedurlo e, respinta, provoca una gara di vanti fra i cavalieri della

corte. Poiché Galvano non vi partecipa, la regina lo rimprovera aspramente e lo induce a svelare il suo segreto; i vanti devono essere provati: Galvano non riesce, naturalmente, a provare il suo ed è condannato a morte finché l'apparizione della Ponzela Gaia non lo scagiona e non lo riammette nel favore della corte. La Ponzela Gaia sarà però punita dalla madre per il suo amore e incarcerata nel fondo di una torre, finché Galvano non verrà a liberarla.

Dunque, mentre il *Bel Gherardino* si spiega interamente con la conoscenza di rielaborazioni del *lai* di Marie de France (*Partonopeus*, *Bel Inconnu*, *Graellent*), gli altri due cantari hanno invece rintracciato e attinto direttamente alla fonte primitiva della storia, oltre che a fonti di vario genere, non connesse con la storia di Lanval; ma, d'altra parte, sembra possibile riconoscere un'influenza del *Bel Gherardino* sul *Liombruno*, e del *Liombruno* sulla *Ponzela Gaia*, che rende veramente interessante questo intreccio di prestiti fra testi appartenenti tutti al medesimo filone narrativo, e che può servire a stabilirne la cronologia, almeno relativa. E infatti. Nel *Bel Gherardino* il torneo il cui vincitore avrebbe sposato la Fata Bianca è posto in posizione di grande rilievo, alla fine della storia; il *Liombruno* conduce invece la *quête* dell'eroe per tutt'altre avventure; ma la circostanza nella quale Liombruno tradisce il suo segreto è proprio in un torneo, che ha per premio la mano di una principessa (ma Liombruno aveva già l'amore della sua donna, dunque che motivo aveva di parteciparvi?), e in cui compare, all'improvviso, come avversario principale, un "sultano" mai menzionato prima: ma che aveva invece la sua ragion d'essere nel *Gherardino*, dove il Sultano è il tiranno che aveva imprigionato l'eroe; e sua moglie, nel liberare Gherardino per permettergli di partecipare al torneo, lo aveva pregato di ucciderle il marito, divenuto vecchio e disutile. Sembra quindi plausibile che il *Liombruno* riprendesse il motivo del torneo dal *Bel Gherardino*.<sup>32</sup> D'altra parte, la gara di vanti che segue il torneo, a cui dapprima Liombruno non partecipa, ma che determina, dietro le insistenze del re, la rivelazione del segreto, è la stessa indetta (non si capisce bene con quale intenzione di vendetta) dalla regina Ginevra, respinta da Galvano, della *Ponzela Gaia*: anche qui, dapprima Galvano si ritrae e solo a causa dei rimproveri della regina rivela la sua "bela amanza." Come nel *Liombruno*, l'apparizione della fata che salva il cavaliere da morte comporta anche i rimproveri della donna all'amante sleale, e coincide con la separazione e l'inizio della *quête*.

E qui, la storia di Lanval potrebbe esser finita (principalmente perché la mia ricerca non è andata oltre le soglie del 3-400).<sup>33</sup>



Come si è visto, il *lai* di Marie de France, pur essendo solo uno dei 12 *lais* della raccolta, per la forza della sua poesia, per il prestigio dell'ambiente sociale in cui si è diffuso, per la familiarità dei motivi trattati, ha esercitato tanta suggestione da ispirare ed essere incorporato in parecchie altre opere, anche appartenenti a generi diversi: il *lai Graellent*, il poema *Partonopeus de Blois*, la novella cortese *La Châtelaine de Vergi*; una fusione della storia di Lanval e del *Partonopeus de Blois* ha dato luogo a una parte del *Bel Inconnu*. A loro volta, ciascuna di queste opere si pone a capostipite di un'altra serie di imitazioni e di traduzioni. Per seguire soltanto il filone italiano: la *Châtelaine de Vergi* dà luogo al cantare della *Dama del Verzú* e, più tardi, alla novella del Bandello;<sup>34</sup> *Le Bel Inconnu* insieme al *Partonopeus de Blois* e al *Graellent* danno luogo al *Bel Gherardino*; ma, intanto, il *lai* di Lanval nella sua forma originaria si fa conoscere in Italia e il *Bel Gherardino* con il *lai* di Lanval (insieme a motivi di provenienza diversa) danno luogo al *Liombruno*; il *Liombruno* e il *Lanval* (in combinazione con altri motivi della tradizione arturiana) danno luogo alla *Ponzela Gaia*.

### *Le versioni novellistiche. Boccaccio*

Ma, nonostante quest'intreccio di prestiti all'interno del genere canterino, bisogna ammettere che le rielaborazioni italiane non hanno avuto la forza di generare altre incarnazioni e perpetuare sotto altra forma la storia di Lanval. Nessuna, salvo una. Per la verità, non si tratta della storia di Lanval nel suo complesso, ma soltanto di una porzione di essa sotto la forma che aveva assunto nel cantare del *Bel Gherardino*, influenzata dalla conoscenza del *Partonopeus*, e rifusa nell'immaginazione di un grande scrittore: ancora una volta, il Boccaccio.<sup>35</sup> La novella 3<sup>a</sup> della 2<sup>a</sup> giornata (consacrata, come si sa, a "chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine") ci presenta il nipote di una famiglia di mercanti, caduti in miseria per spese inconsiderate, il quale, esercitata l'usura per un po' di tempo in Inghilterra e in viaggio per tornare in patria, si accompagna al seguito di un "abate bianco." L'abate, che è in realtà la figlia del re d'Inghilterra sotto mentite spoglie, si innamora del giovane Alessandro; a notte, lo invita nel suo letto, gli si fa conoscere per donna e gli si concede; sposatisi poi ufficialmente davanti al Papa, i giovani risollevarono finalmente le sorti della famiglia. Ben poco è rimasto qui, certo, del *Lanval*; ma sí del *Partonopeus*: l'incontro nel letto, di notte, la regalità (di un regno tutto umano) della fanciulla; ma sí del *Gherardino*: la povertà e la nobiltà d'animo del giovane, il con-

testo borghese, il Papa, la "bianchezza" della donna, la gioiosa rapidità della soluzione amorosa. Insomma, quello che rimane della storia di Lanval è la primissima parte, la vicenda di un giovane nobile che acquista, insperatamente, l'amore di una donna ricchissima, beneficiando della sua generosità; l'amore è, naturalmente, inteso in senso completo; fra Lanval e Alessandro sta l'innovazione fondamentale derivata dalla favola di Amore e Psiche e introdotta dal *Partonopeus*.

È significativo che la novella boccacciana sia il racconto che, più di ogni altro, spinge a fondo la rielaborazione della storia, fin quasi a renderla irriconoscibile. È una prova di più della diversità radicale del genere novella (particolarmente nella sua accezione boccacciana) da tutti quelli che hanno fornito al Boccaccio trame e motivi. Sparita ogni traccia di meraviglioso, il Boccaccio immette la vicenda in un mondo mercantile, contemporaneo e quotidiano ("Camminando adunque il novello abate ora avanti e ora appresso alla sua famiglia, *si come noi tutto il giorno veggiamo per cammino avvenir de' signori*"). Persino l'alone di fasto esotico, che rimane nell'umanizzazione della fata del *Partonopeus* come principessa dell'impero favoloso di Bisanzio, è qui volutamente ridotto al minimo, nascosto e soffocato com'è dal travestimento della donna e dalla trasformazione della sua corte in una carovana di frati al servizio di un abate. La bontà e la nobiltà del protagonista, nei *lais* e nei poemi è un presupposto, un dato indiscusso e la causa implicita dell'avventura che gli capita. Nella novella invece viene dato rilievo più alle circostanze che portano il protagonista in una data situazione, che al carattere dell'eroe; le azioni e reazioni di quest'ultimo sono spiegate, in una luce tutta umana, dalle giustificazioni psicologiche che il Boccaccio trova per ogni gesto dei suoi personaggi; ed ecco l'insistenza del Boccaccio sull'antefatto, sulle vicende della famiglia di Alessandro; addirittura, la nobiltà del giovane è più nelle considerazioni della principessa che si è innamorata di lui che un dato di fatto. La novella è il resoconto di un fatto straordinario, ma avvenuto in un mondo a cui narratore e ascoltatori appartengono tanto quanto i protagonisti della novella; avvenuto secondo modalità assolutamente giustificate e giustificabili agli occhi dei lettori del *Decameron*.<sup>36</sup> È chiaro allora che una avventura straordinaria è sufficiente a costituire un racconto. Manca perciò nella novella la caratteristica sequenza che vede il protagonista perdere il bene acquistato per sua colpa, il pentimento, l'espiazione, la *quête* e il finale riacquisto della felicità, che è tipica della storia di Lanval. Strutturalmente troviamo invece

nella novella una costruzione ascendente, culminante con il matrimonio davanti al Papa, seguito dalla breve fase discendente dell'epilogo che, dando rapidamente uno scorcio di quella che è stata la vita dei protagonisti dopo quel fatto straordinario, fa rientrare la "novella" nella storia, al livello normale dell'esistenza umana e civile.

*Ser Giovanni Fiorentino. Giovanni Sercambi*<sup>37</sup>

La novella boccacciana ha dato luogo a due rielaborazioni novellistiche, la 3<sup>a</sup> della prima giornata del *Pecorone* del fiorentino Ser Giovanni, e l'LXXXV<sup>a</sup> del *Novelliere* del lucchese Giovanni Sercambi.

I dati che hanno più colpito l'immaginazione dei rielaboratori sono il travestimento ecclesiastico (nel *Pecorone* una nobile dama di Viterbo è vestita da frate, nel *Novelliere* la figlia del re di Spagna è parata come un vescovo), l'accompagnamento in viaggio e, naturalmente, il motivo erotico dell'uomo che, condotto per ragioni varie nel letto del falso ecclesiastico, scopre che il compagno è femmina. Delle due rielaborazioni, quella del Sercambi si tiene stretta alla fonte boccacesca, conservando la professione mercantile del protagonista maschile, la storia della sua famiglia, la natura regale della donna; la novella del *Pecorone*, invece, colloca la storia all'interno di un mondo esclusivamente ecclesiastico (in conformità, a quanto pare, con la natura monacale dei protagonisti della cornice): prete il protagonista maschile, prete travestito da frate l'accompagnatore del falso frate, amante di un cardinale la donna, cardinale il personaggio presso il quale termina il viaggio. La storia non si conclude con un matrimonio ma con una separazione: risistemata la donna presso il cardinale e ottenuti da lui tutti i favori che poteva desiderare, per l'intercessione della donna, il protagonista maschile non può che tornare in patria:

... di che parve molto duro alla Petruccia, e pure, veggendo la volontà sua, fu contenta. ... La Petruccia ... si cavò di dito uno bellissimo anello e donòglieste e disse: "Tè, porta questo per mio amore e nol donare mai a nessuna che non sia più bella di me." (Pp. 76-77)

A questo punto si ricorderà che apparteneva alla tradizione della storia, a partire dal *Partonopeus*, al *Bel Inconnu*, al *Bel Gherardino*, al *Liombruno*, il motivo del commiato dell'eroe dalla fata per tornare in patria; particolarmente vicini i cantari italiani:

"Bene che il mio core del tuo partire tormenta  
po' ch'a 'tte piace, ed io ne sono contenta." (*Bel Gher.*, I, 34, 7-8)

Ed ella allora gli donò un anello  
che da disagio scampasse il donzello. (*Liombruno*, 175-76)

C'è persino, nelle parole della Petruccia, un'eco della proibizione della fata di rivelare la sua esistenza. Ancora una volta, cioè (come nel caso del *Graelent*), un continuatore ha reinserito la sua fonte principale in un contesto di storie consimili, attingendo liberamente dalla tradizione di quella storia, e contaminandone i motivi con quelli della sua fonte principale.<sup>38</sup>

### Conclusione

Arrivati alle soglie del '400, abbiamo dunque rintracciato la continuità di una storia, viva per tre secoli, e abbiamo cercato di osservare le modifiche a cui la trama di base va incontro nell'incorporarsi in generi diversi da quello in cui la storia fu fusa originariamente. Nello stesso tempo, abbiamo cercato di gettar luce su come funzionava l'immaginazione di uno scrittore medievale che prendeva a nucleo della sua creazione una storia precedente. La nozione di fonte viene in questo modo illuminata di nuova luce, apparendo chiaro che l'autore medievale, nel momento in cui sceglie una particolare articolazione di avvenimenti derivata da un'opera precisa, tende però a tener presente tutta la tradizione di quella storia, ed è alle storie appartenenti al medesimo filone immaginativo (spesso più antiche della "fonte") che ricorrerà per prima cosa nell'introdurre le sue varianti. Il riconoscimento di questo meccanismo, mentre permette di non moltiplicare indebitamente le entità perdute, ci costringe anche ad ammettere la persistenza di forme antiche, particolarmente se sorrette dal prestigio della loro codificazione letteraria e dell'ambiente sociale a cui appartenevano. Tali forme antiche interferiscono spesso e volentieri con storie da loro derivate e concorrono alla creazione di ulteriori rielaborazioni. Estremamente innovatore, anche in questo caso, il Boccaccio, che frantuma e rielabora in una forma tutta sua i dati della tradizione, appena riconoscibili sotto la novità della forma boccacciana.

Tuttavia, queste vicende non saranno da considerarsi come fenomeni necessari della narrativa in quanto tale, ma saranno da vedere sempre in collegamento con le concrete condizioni storiche nelle quali tali vicende si verificano. È molto probabile che la nuova ondata di temi (di opere) di origine francese nell'Italia della

metà del Trecento (si ricordi che per quanto riguarda la materia epica e la letteratura franco-veneta il Rajna considerava chiusa con la metà del '200 la trasmissione di opere dalla Francia all'Italia; e per l'influsso della poesia trovadorica la cronologia non è molto diversa) sia da mettere in relazione con il consolidarsi nell'Italia meridionale di una dinastia francese, con cui i fiorentini intrattengono importanti rapporti. Allo stesso tempo, l'apparizione scritta di opere "giullaresche" in manoscritti mercantili andrà forse ricollegata ad un nuovo *status* che l'antico giullare raggiunge proprio in questo periodo: è infatti intorno alla metà del Trecento che compare la figura del canterino ufficialmente assunto, per esempio, dai Comuni di Perugia e di Firenze, con il compito di allietare i Priori ma anche, nel suo tempo libero, i buoni cittadini del Comune. È plausibile che questi canterini, innalzati ad una carica stabile nell'ambiente del più alto potere comunale, se anche non possono gareggiare, naturalmente, con la nuova classe colta che dà alla letteratura italiana le sue realizzazioni più notevoli, cercassero di mantenersi all'altezza del loro impiego rinnovando il loro repertorio e rivolgendosi a quella materia cavalleresco-cortese che tanto favore aveva ottenuto nelle corti francesi, e che la presenza della corte angioina in Italia aveva reso di nuovo facilmente accessibile.

Il vario intreccio dei motivi, delle forme, dei generi, persino quando alla base di una serie di entità letterarie è riconoscibile una sola *fabula*, e i collegamenti con la storia che tali vicende ci permettono di intravedere sono i motivi per cui rimane ancora così difficile lo studio dei generi narrativi minori come i cantari e le novelle non boccacciane; ma è anche, d'altra parte, ciò che lo rende affascinante.

Université de Montréal

## NOTE

- 1 T.P. Cross, 10.
- 2 Parte del *Book of Leinster*, datato intorno al 1150. Traduzione inglese in *Ancient Irish Tales*, pp. 208-10. Il mio riassunto è desunto dall'articolo di T.P. Cross.
- 3 Segnalata come appartenente al "ciclo della scommessa" da G. Paris, "Le cycle de la gageure" in *Romania* XXXII (1903), 483. Tradotto recentemente da P.K. Ford in *The Mabinogi and other Medieval Welsh Tales*, pp. 164-81. La *Storia di Taliesin* ci è stata conservata solo in un documento del XVI° secolo, una raccolta del patrimonio narrativo gallese ad opera dell'erudito Elis Gryffid. Gli studiosi di mitologia celtica ritengono però che il materiale così conservato risalga a rispettabile antichità.
- 4 Per rendersi conto della possibilità di una comparazione così strana fra una donna e dei cavalli, bisognerà rifarsi alla mentalità della primitiva società celtica

- in cui "equinità" e "femminilità" erano entrambi attributi della sovranità: cfr. P.K. Ford, "Introduzione," p. 9.
- 5 *The Mabinogi and other Welsh Tales*, pp. 167-69.
- 6 "En définitive, le lai est un petit conte en vers qui développe avec sobriété une intrigue romanesque dont la narration même (les médiévaux diraient: la *con-jointure*) prévaut sur le fond ou *sens*, et qui cultive volontiers l'émotion contenue à travers un langage assez délicat." (P. 47).
- 7 Payen precisa ancora: "Ce schéma pourrait s'appliquer à beaucoup d'oeuvres narratives médiévales; mais le lai a ceci de particulier qu'il relate une quête du bonheur considéré comme une fin en soi; or, la quête qui fait l'objet du roman, par exemple, chez Chrétien de Troyes, est d'une autre nature, puisqu'elle vise une plénitude fondée sur une prouesse généreuse: le bonheur s'y atteint, mais comme par surcroît. Le lai, lui, ne s'oriente que par rapport à la chasse au bonheur: une fois de plus, il apparaît que structure et sens sont indissociables." (P. 49).
- 8 Cfr. C. Payen, p. 41.
- 9 In questo articolo limitiamo lo studio al *lai* di *Graelent* come il più interessante e il più vicino alla storia del *Lanval*. Ma altri *lais* anonimi rivelano chiaramente una discendenza dal *lai* di Maria, in particolare *Guingamor* e *Désiré*. Ugualmente per quanto riguarda i poemi limitiamo lo studio al *Partonopeus* e al *Biaus Desconneis*, senza ignorare che altri poemi hanno imitato motivi caratteristici del *Lanval*: in particolare, la scena finale del *Guillaume de Dole*, di Jean Renart, in cui Lienor si reca al *cour plenièrre*, convocata dall'imperatore Corrado, per confondere l'impostura del siniscalco è identica al finale di *Lanval*.
- Del resto, i *lais* di Maria sembrano essere stati una fonte d'ispirazione privilegiata per gli autori di poemetti cortesi. Così, il *lai du Fraisne* è confluito, insieme ad altre fonti, nel *Galeran de Bretagne* e nell'*Escoufle*, l'*Eliduc* ha dato luogo all'*Ille et Galeran* (cfr. Hoepffner 1930).
- 10 Esistono due versioni inglesi del *Lanval*: una che si tiene stretta al testo di Marie de France, pubblicata dal Kittredge, l'altra, dal titolo *Launfal Miles* è opera di Thomas Chestre, che combina *Lanval* e *Graelent* e introduce alcuni elementi spuri.
- 11 Nella versione del *Tristano* di Gottfried di Strasburgo, vv. 3584-85, nell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, v. 1952. Nella *Chanson d'Aspremont* *Graelent* è menzionato come l'autore del primo *lai* bretone.
- 12 A. Fourrier restringe il periodo d'attribuzione agli anni 1182-85: cfr. p. 384.
- 13 Cfr. "Introduzione" di L. Smith, vol II, parte 2ª, pp. 5-13.
- 14 Difficile del resto determinare se il *Désiré* attinge al *Partonopeus* o viceversa, data la datazione incerta dei *lais* anonimi.
- 15 Anche se le *Metamorfosi* di Apuleio rimasero sconosciute fino al XIII° secolo, l'autore del *Partonopeus* poteva aver trovato la favola di Amore e Psiche nelle *Mythologiae* di Fulgenzio che furono invece un testo noto e utilizzato: cfr. A. Fourrier, pp. 385-86.
- 16 Cfr. J.L. Weston. Ma, secondo il Fourrier (pp. 447-48), è l'*Ipomedon* a imitare il *Partonopeus*.
- 17 "Toute quête, dans le roman, est fondamentalement eschatologique. La découverte et la conquête de l'objet recherché mènent à chef une action précédemment entreprise; elles n'épuisent pas la destinée du héros: les virtualités de l'agent. La fin de la quête, la fin même du roman (si elles coïncident) représentent un palier, une étape. Le temps continue au de là." (P. 357).
- 18 "... du seul fait qu'une succession et un ordre irréversible sont imposés aux diverses parties de l'exposé registral ... le déroulement du temps est à peine sensible; la conclusion est virtuellement donnée dès le début." (P. 381).
- 19 Cfr. Fourrier, pp. 448-49.
- 20 Ancora dibattuti i rapporti fra il testo francese del *Bel Inconnu* e la redazione inglese (XIV° sec.) del *Lybeaus Desconus*, in cui manca il motivo finale del torneo.

- Per le ulteriori derivazioni del *Bel Inconnu* e il motivo del *Fair Unknown* nella letteratura medievale cfr. M. Mills, "Introduzione," pp. 42-50.
- 21 R. Dubuis, p. 525.
- 22 Per le edizioni cfr. A. Moret, pp. 22-26; imitazioni del *Partonopeus* sono state riconosciute, oltre che nel *Bel Inconnu*, nel *Florimont* di Aimon de Varennes (Fourrier, pp. 449 ss.) e nel poema tedesco *Frédéric de Souabe* (Moret, p. 101).
- 23 Cfr. E. Levi, pp. 26-36; A. Moret, pp. 103-04.
- 24 A. Fourrier, pp. 368-69.
- 25 Il motivo potrebbe avere la sua lontana origine della *Vita Merlini* di Geoffrey de Montmouth, in cui Merlino, per il dolore di aver perduto tre fratelli in battaglia, si riduce a nutrirsi solo di frutta e riempie la foresta di Caledonia dei suoi lamenti, fatto *silvester homo*. Prima di arrivare al *Partonopeus*, potrebbe esser passato per l'*Yvain* di Chrétien, oltre che per i *lais* collegati alla storia di Lanval.
- 26 E. Levi, p. 35. Al *Graelent* dovranno essere attribuiti anche, allo stadio attuale delle conoscenze, il motivo della povertà del cavaliere, il tabù consistente nel silenzio e la generosità del cavaliere, fornito all'improvviso di una ricchezza di cui non si conosce l'origine, poiché né il *Partonopeus* né il *Bel Inconnu* conservano questi motivi.
- 27 E il duello si conclude con un gran colpo di spada sulla testa dell'avversario:
- |  |  |
|--|--|
| E Gherardin si levò prestamente<br>colla spada tagliente senza fa resta,<br>e inver dell'orso nequitosamente<br>un colpo che gli dè sopra la testa,<br>che l'ebbe fesso infino al bianco dente;<br>e Marco Bello ne facea grande festa.<br>( <i>Bel Gherardino</i> , l, 17, 1-6) | Puis le refiert en la cervеле,<br>Li chevaliers tos en chancelle;<br>La coiffe del hauberc trencha,<br>Desi qu'al test li fers ala;<br>Par la cervеле met l'espee,<br>Dusques es dens li est colee.<br>Les gens criënt et joie ont grant.<br>( <i>Bel Inconnu</i> , vv. 2181-87) |
|--|--|
- 28 Cosí la fata di Lanval gli era apparsa "en sa chemise senglement" (v. 99):
- Tut ot descovert le costee  
Le vis, le col e la peitrine.  
Plus est blanche que flur d'espine. (Vv. 104-06)
- 29 Curioso che già nella traduzione del *Tristano* di Gottfried di Strasburg si dia lo stesso appellativo a Graelent: "et ce fu le lai de la fière amie du beau Graelent," vv. 3584-85. (J. Bedier, *Le roman de Tristan par Thomas*, vol. I [Paris: Didot, 1902] p. 52).
- 30 Cfr. M. Bendinelli-Predelli, "Dal cantare romanzesco al cantare novellistico: vicissitudini di una forma" in *Genèse, rayonnement* ecc., pp. 174-88.
- 31 Come già notava V. Branca, "Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari" in *Studi di varia umanità in onore di F. Flora* (Milano: Mondadori, 1963), pp. 88-108.
- 32 Sono già state rilevate più volte vicinanze di fraseggio fra il *Liombruno* e il *Bel Gherardino*. Alle note, vorrei aggiungere questa, interessante perché si riferisce non alla versione vulgata del *Liombruno* ma al frammento pubblicato dal Varanini, che rappresenta forse una versione più antica della vulgata: la Fata che entra nel letto del *Bel Gherardino* gli dice subito, per rassicurarlo:

"Non avere di me pavento,  
ch'io sono colei che 'tti farò contento" (l, 23, 7-8);

e l'aquila, venendo a prendere il fanciullo Liombruno rimasto solo su un'isoletta,

. . . disse: "Levate su dritto,  
[io son] colei che te farò contento" (vv. 85-86);

dove inoltre *contento* del v. 86 rima con *pavento* del v. 84.

- 33 Il frammento pubblicato da Varanini in appendice al cantare della *Ponzela Gaia* si riferisce alla parte finale del cantare, che non ha riscontri precisi con la storia di Lanval; gli accenni alla Gaia Donzella che troviamo nella *Tavola Rotonda* (cfr. Levi, pp. 43-45) sono troppo vaghi per poter riconoscere la storia a cui il romanziere alludeva. Per quanto riguarda il *Liombruno*, è nota la lunga fortuna che la novella ha riscosso fino al secolo scorso: cfr. l'elenco delle edizioni a stampa fornito dal Varanini in *Sul testo, sull'attribuzione* ecc.
- 34 Per i rapporti fra le varie redazioni cfr. lo studio di Franceschetti.
- 35 Cfr. M. Bendinelli-Predelli, "Del Boccaccio e del *Bel Gherardino*" in *Studi sul Boccaccio* XIII (1982), 363-79.
- 36 "Au lieu du général, la nouvelle souligne le particulier, le cas type est remplacé par le cas d'espèce caractérisé par des circonstances particulières. La règle, le principe et la loi cèdent la place à l'irrégulier, à l'exception, à l'événement inouï. Le destin et la providence sont relayés par le hasard et la fortune. La nécessité est supplantée par la liberté: c'est-à-dire les protagonistes ne sont plus les simples représentants d'un sens préétabli et incontestable, mais ils doivent s'affirmer par eux-mêmes et jouissent d'une autonomie insoupçonnée jusqu'alors. Au lieu d'une solution ou d'une véritable conclusion, nous rencontrons souvent dans la nouvelle un résidu insoluble ou une fin en suspens. Et enfin, la nouvelle ne confirme pas par principe un ordre des choses ou une norme, au contraire elle les remet précisément en question dans nombre de cas . . ." H.-J. Neuschäfer, p. 109.
- 37 Il motivo della principessa travestita da vescovo (versione del Sercambi) sarà ripresa nel Cinquecento da Francesco Sansovino nel *Centonovelle scelte*, I, 5.
- 38 Un'eco del *Lanval* e del *Partonopeus* sembra potersi avvertire anche nella novella 139<sup>a</sup> del Sercambi quando il giovane principe, ridotto allo stato di umile servitore dallo zio, incontra la principessa Biancamontagna sotto una tenda: "E quando il Nibbio fu al messo della piassa, e vidde uno padiglione con un lume, dentro entrò: vidde un bellissimo letto, in nel quale vide una bellissima giovane la quale ancora non dormia. . . ." La principessa farà poi ricchi doni al Nibbio, il quale parteciperà in incognito al torneo di tre giorni e, riuscito vincitore, sposterà naturalmente la principessa.

## EDIZIONI

### Testi celtici:

*Aidead Muirchertaig maic Erca*, a c. di Whitley Stokes in *Revue Celtique* XXIII (1902), 396 ss.

*Togail Bruidne Dá Derga*, pubblicato e tradotto da Whitley Stokes in *Revue Celtique* XXII (1901), 14 ss.

*The Book of Leinster, formerly Lebar na Núachongbála*, a c. di R.I. Best, O. Bergin et M.A. O'Brien. Dublin: Institute for Advanced Studies, 1954.

*The Mabinogi and other Medieval Welsh Tales*, tradotte da P.K. Ford. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1977.

*Ancient Irish Tales*, a c. di T.P. Cross e C. Slover, con bibliografia a c. di W. Dunn. New York: Barnes & Noble, 1969.

### Testi francesi

*Marie de France, Lais*, a c. di J. Lods. Paris: Champion, 1959.

P.M. O'Hara Tobin, *Les lays anonymes des XII et XIII siècles*. Genève: Librairie Droz, 1976.



*Partonopeus de Blois*, a c. di G.A. Crapelet, "Analyse critique" di A.C.M. Robert. Paris: Crapelet, 1834, voll. 2.

*Partonopeu de Blois*, a c. di J. Gildea, "Introduzione" di L. Smith. Villanova (Penn.): Villanova University Press, 1970, voll. 2.

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, a c. di G.P. Williams. Paris: Champion, 1929.

*Floire et Blanchefleur*, a c. di M. Pelan. Paris: Les Belles Lettres, 1937.

R.E.V. Stuij, *La Chastelaine de Vergi*, édition critique du ms. BN fr 375, avec Introduction, Notes, Glossaire et Index, suivie de l'édition diplomatique de tous les mss. connus du XIII et XIV siècle. The Hague-Paris: Mouton, 1970.

#### Testi inglesi:

G.L. Kittredge, "Launfal (Rawlison Version)" in *American Journal of Philology* X (1889), 1-33.

*Launfal Miles in Middle English Metrical Romances*, a c. di W.H. French e C.B. Hale. New York: Prentice Hall, 1930, pp. 345-80.

*Lybeaus Desconus*, a c. di M. Mills, "Early English Text Society." Oxford: Oxford University Press, 1969.

#### Testi italiani:

G. Boccaccio, *Teseida*, a c. di A. Limentani, in *Tutte le Opere*, vol. II. Milano: Mondadori, 1964.

*Il Libro di Fiorio e Biancifiore e Cantare del Bel Gherardino* in D. de Robertis, "Cantari antichi," *Studi di Filologia Italiana* XXVIII (1970), 80-133.

*Liombruno in Poeti minori del Trecento*, a c. di N. Sapegno. Milano-Napoli: Ricciardi, 1952. Pp. 843-68.

Un frammento rappresentante una diversa redazione pubblicato da G. Varanini in *Sul testo, sull'attribuzione ecc.*

G. Varanini, *Ponzela Gaia*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1957.

P. Rajna, *I cantari di Carduino, giuntovi quello di Tristano e Lancillotto quando combattertero al petrone di Merlino*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968 (1ª ediz.: 1873).

Ser Giovanni, *Il Pecorone*, a c. di E. Esposito. Ravenna: Longo, 1974.

G. Sercambi, *Il Novelliere*, a c. di L. Rossi. Roma: Salerno ed., 1974. Voll. 3.

#### Studi:

AA.VV., *Genèse, condification et rayonnement d'un genre médiéval: la nouvelle*, a c. di M. Picone, G. di Stefano e P. Stewart. Montreal: Plato Academic Press, 1983.

AA.VV., *I Cantari. Struttura e tradizione*, a c. di M. Picone e M. Bendinelli-Predelli. Firenze: Olschki, 1984.

T.P. Cross, "The Celtic Elements in the Lays of *Launfal* and *Graelent*," in *Modern Philology*, XII (April 1915), 1-60.

R. Dubuis, *Les "Cent Nouvelles nouvelles" et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

E. Esposito, "Introduzione" a *Il Pecorone*. Ravenna: Longo, 1974. Pp. VII-XXXVI.

- P.K. Ford, "Introduzione" a *I Mabinogi and other Welsh Tales*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1977. Pp. 1-31.
- L. Foulet, "Marie de France et les lais bretons" in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXIX (1905), 19-56.
- A. Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*. Paris: Nizet, 1960.
- A. Franceschetti, "Dal cantare alla novella: *La donna del Vergiù* e Matteo Bandello," in AA.VV., *I Cantari. Struttura e tradizione*, pp. 161-76.
- J. Frappier, "Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement" in *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*. Paris: Presses universitaires de France, 1961. Pp. 23-39.
- E. Hoepffner, "Les lais de Marie de France dans *Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Dole*," in *Romania* LVI (1930), 212-35.
- E. Hoepffner, *Les lais de Marie de France*. Paris: Nizet, 1959.
- P. Lakits, *La "Châtelaine de Vergi" et l'évolution de la nouvelle courtoise*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1966.
- E. Levi, *I cantari leggendarî del popolo italiano nei secc. XIV e XV*, Suppl. al *Giornale storico della letteratura italiana* n. 16, Torino, 1916. M. Mills, "Introduzione" a *Lybeaus Desconus*, EETS, Oxford University Press, 1969.
- A. Moret, *L'originalité de Conrad de Wurzburg dans son poème "Partonopier und Meliur."* Lille: Société de l'édition du Nord, 1933.
- H.-J. Neuschäfer, "Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval," in AA.VV., *Genèse, codification ecc.*, pp. 103-10.
- H. Newstead, "The Background of *Partonopeus de Blois*," in *Publications of the Modern Language Association*, LXI (1946), 916-46.
- C. Payen, *Le lai narratif*, "Typologie des sources du Moyen Âge occidental," fasc. 13. Brepols: Turnhout, 1975.
- L. Rossi, "Introduzione" a G. Sercambi, *Il Novelliere*. Roma: Salerno ed., 1974. Pp. IX-LXI.
- W.H. Schofield, "The Lays of *Graelent* and *Lanval* and the Story of *Wayland*," in *Publications of the Modern Language Association*, XV (1900), 121-80.
- C. Segre, "*Lanval*, *Graelent*, *Guingamor*," in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. Modena: Società Tip. Editrice Modenese, 1959. Pp. 756-70.
- G. Varanini, "Sul testo, sull'attribuzione e su una inedita redazione della *Storia di Liombruno*" in *Studi mediolatini e volgari* II (1954). Pp. 251-81.
- G. Varanini, "Introduzione" alla *Ponzela Gaia*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1957.
- H. Weinrich, "Structures narratives du mythe" in *Poétique* I (1970).
- J.L. Weston, *The Three Days Tournament*. London: David Nutt, 1902.
- P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

## Il sacrificio di Orfeo nell'*Orfeo* del Poliziano

La *Fabula di Orfeo* viene generalmente ricordata per il suo valore storico nel quadro della tradizione drammatica italiana, quale prima rappresentazione in *volgare* di un soggetto profano, in quanto sostituisce un'azione mitologica ad un'azione sacra, e quale primo esempio di dramma pastorale del Rinascimento. Le si riconosce anche valore letterario e filologico, presentato dalla forma ibrida della composizione che, sotto l'amalgama di elementi diversi, realizza a pieno l'ideale artistico della *docta varietas*, la nota tecnica enunciata dal Poliziano nella *Prolusione a Stazio e Quintiliano*, nei *Nutricia*, nel *Panepistemon*, e nella prefazione ai *Miscellaneorum Centuria Prima*. Effettuandosi mediante un processo di *imitatio* e di *contaminatio*, la *docta varietas*, in effetti, ricrea l'argomento ed i personaggi del mondo vagheggiato nelle *Bucoliche* e nelle *Georgiche* e raggiunge, nell'*Orfeo*, attraverso il filtro della cultura classica, la più alta espressione, la trasfigurazione, e la sintesi di quanto, nel Quattrocento italiano, ci fosse di più dotto, raffinato, e letterario.<sup>1</sup> L'imitazione è soltanto apparente; in realtà, tutte le fonti a cui ha attinto vengono investite e quindi trasformate dal poeta. La molteplicità di reminiscenze ovidiane e virgiliane — vergiliane, insisterebbe il Poliziano<sup>2</sup> — le movenze catulliane o dantesche, i residui stilnovistici, guittoniani, o petrarcheschi, gli echi popolareschi e le suggestioni derivate dalle momarie,<sup>3</sup> sono assimilati genialmente e risolti in una costruzione levigata ed armonica e in un effetto di "varietà e di incisiva drammaticità, ma . . . vistosamente contenute e frenate dalla scoperta e [si direbbe] ostentata stilizzazione letteraria."<sup>4</sup>

A parte il fatto di riconoscere il valore storico e letterario della *Fabula*, la critica, come si è lamentato il Russo, tende un po' troppo facilmente ad accentuare la qualità "aerea, musicale . . . iperuranica" della poesia del Poliziano, "quasi volesse trasumanar[la] e trasportarla in un cielo irreale."<sup>5</sup> Il fatto che, in apparenza,

il senso tragico sia eluso con l'abbandono al tono ora elegiaco, ora lirico, ora oratorio, ora orgiastico ha indotto a ridurre tutta l'opera ad un senso o fiabesco, o idillico, o musicale o spettacolare.<sup>6</sup> Solo recentemente, il Bigi ha rilevato ed illustrato finemente la "materia etica" ed umana dell'*Orfeo*, che si esprimerebbe attraverso il tema dell' "irrazionalità dell'amore," di cui mette in evidenza, appunto, la "violenza irrazionale e distruggitrice."<sup>7</sup>

Questi giudizi, pur mettendo in risalto aspetti rilevanti dell'opera, tendono, se non a ridurre, almeno ad attenuare la sua originalità, trascurando altri aspetti importanti della *Fabula*, primo fra tutti il significato ideologico del contenuto. Il Garin, che pare avere individuato un certo legame ideologico tra l'*Orfeo* ed alcuni versi dei *Nutricia*,<sup>8</sup> e che ravvisa nel mito di Orfeo "il simbolo della parola educatrice che costituisce l'uomo a se stesso cementando le società, e poi facendolo signore delle cose,"<sup>9</sup> non allude pertanto che all'episodio del dominio esercitato dal canto di Orfeo sulle divinità infernali, senza fare riferimento alcuno al resto dell'opera.

La *Fabula di Orfeo*, araldo dell'opera e del teatro italiano, apice e conclusione della più splendida attività poetica del Poliziano, è anche la sua più alta esaltazione del ruolo della poesia, simboleggiato dal potere della parola del poeta e dal sacrificio di Orfeo, che effettua l'ideale della ricreazione secondo l'*humanitas*.

Innanzitutto, bisogna chiedersi perché il Poliziano abbia scelto il mito di Orfeo per soggetto della *Fabula*. Esso rientrava nel suo consueto mondo poetico, sia ispirato alla narrazione virgiliana ed ovidiana, sia per lo sfondo pastorale della vicenda, già ritratto nelle *Stanze*. Aveva rievocato Orfeo nell'*Elegia al Fonzio*, quale "Apollinei modulator carminis,"<sup>10</sup> e lo rievocherà ancora nella *Manto* e nei *Nutricia*, dove traccia la storia ideale dell'educazione sotto l'egida dei poeti, creatori di una nuova, profonda, ed umana moralità e dignità.<sup>11</sup> Non è sorprendente inoltre che abbia scelto il mito di Orfeo, considerando la sua diffusione tra gli umanisti neoplatonici del Quattrocento. Basti ricordare il Ficino, per cui Orfeo rappresenta colui che organizza la creazione mediante una doppia intuizione, la filosofica e la poetica. L'elogio dell'Orfeo teologo, in Ficino, quale vate dell'antichità, fondatore dei misteri,<sup>12</sup> non esclude né l'interpretazione neoplatonica — secondo la quale Orfeo rappresenta il simbolo del dominio dell'anima sul mondo, del poeta che crea l'armonia universale mediante il potere della parola e della musica<sup>13</sup> — né l'interpretazione cristiana — nell'immaginare Dio come un pastore orfico che veglia sul mondo.<sup>14</sup> Ma anche, molto probabilmente, il Poliziano sentiva sue, più degli

altri membri dell'Accademia ficiniana, le sventure del poeta tracio: sia il ruolo della poesia che il rapporto del poeta stesso con la morte lo toccavano direttamente.<sup>15</sup> Così il mito di Orfeo diventa il veicolo di espressione della meditazione del poeta: la "favola" e lo spettacolo non ne sono che la cornice, sotto la cui geniale stilizzazione artistica si vela il significato profondo e allusivo, proprio come nelle teologie antiche, che si esprimevano in favole poetiche affinché i misteri religiosi non potessero essere rivelati al profano.

Nonostante il Poliziano avesse voluto che la *Fabula* rimanesse sconosciuta,<sup>16</sup> è proprio ad essa che affidava il risultato di una lunghissima ed intensa preparazione spirituale: ridimensiona l'antico mito in un quadro umano e, riscoprendone ed interpretandone i motivi, lo fa assurgere a simbolo universale della condizione del poeta, ritratta nella sua più intima e commovente tragedia.

La trama della *Fabula*, dalle linee stilizzate, e a tutti ben nota, è la seguente: Orfeo perde, recupera, e perde di nuovo e definitivamente la sua amata Euridice; onde il suo odio per le donne e lo strazio delle Baccanti offese, che lacerano il suo corpo e, in un'orgia danza, innalzano un inno a Bacco, con cui si chiude la favola. Benché la vicenda suggerisca che si tratti di un dramma d'amore, un'attenta lettura dei versi ci convince che l'amore, elemento essenziale che sia, viene assorbito dalla più alta concezione del Poliziano e trattato in funzione del suo intento principale, che è la meditazione sul rapporto tra il poeta, la poesia e la morte, rapporto che culmina e si risolve nel sacrificio di Orfeo.

Nella *Fabula*, il ruolo della poesia trascende l'ispirazione, espressa nelle *Stanze*, a conferire immortalità a "i gran nomi e i fatti egregi e soli" (I, 1, 7) e si esplica nella manifestazione e nella totale affermazione del suo carattere trionfale, personificate dal personaggio del poeta tracio.

Sin dalla sua prima apparizione, Orfeo è inquadrato nella cornice maestosa e trionfale della poesia, ed accompagnato dagli attributi apollinei della 'lira' e del 'canto,' ossia della poesia: appare "cantando sopra il monte in su la lira" (dopo il v. 137), dove la sua posizione privilegiata, da poeta, è accentuata, sul piano artistico, dalla posizione scenografica, sulla sommità del monte, che indica la sua superiorità sul resto dell'umanità. La saffica che recita, in latino, e in onore di Francesco Gonzaga, si apre con l'esortazione alla *lira* ad intonare una *nuova poesia* ("novum . . . carmen"):

O meos longum modulata lusus  
quos amor primam docuit iuventam,

flecte nunc mecum numeros novumque  
dic, lyra, carmen. (Vv. 138-41)<sup>17</sup>

L'ode latina, alla cui presenza si attribuisce generalmente solo senso encomiastico e cortigiano,<sup>18</sup> costituisce, invece, un momento essenziale dell'azione, incarnando, nella dotta poesia latina, l'alta espressione di un ideale di cultura e di civilizzazione e, nel Signore di Mantova, generoso protettore dei poeti (possiede "doctas . . . aures . . . qui colit . . . citharamque princeps," vv. 144-45, 147) e lui stesso poeta (congunge le virtù di Mecenate e di Virgilio: "Mecoenas tibi nunc Maroque / contigit uni," vv. 180-81), la "rediciviva virtus" (v. 171), la virtù che si rinnova, di cui è degno erede ed emulo. Se Orfeo, fondatore della poesia e della civiltà, che vince la ferinità istintiva e primitiva, è il mito della *humanitas*, sia la poesia latina che il Gonzaga ne sono entrambi strumenti in quanto operano in funzione di essa.

Alla notizia della morte di Euridice, la prima reazione di Orfeo è quella di rivolgersi alla *lira* per intessere un nuovo *canto*:

Dunque, piangiamo, o sconsolata lira,  
ché più non si convien l'usato canto

. . .

Forse che svolgerèn la dura sorte,  
co' lacrimosi versi, o dolce cetra. (Vv. 198-99; 208-09)

È con l'eloquenza della sua parola e la musica della sua poesia che riesce poi a ristabilire l'ordine nell'universo, nel dominare gli esseri infernali, di cui o ne arresta le attività abituali o ne provoca il movimento contrario, svolgendo, con il suo miracolo, ciò che il Russo ha definito un "mimo . . . drammatico"<sup>19</sup> e che si fissa nelle immagini più determinate dalle espressioni provocate dalla meraviglia di Plutone:

Chi è costui che con sí dolce nota  
muove l'abisso e con l'ornata cetra?  
Io veggo fissa d'Ission la rota,  
Sisifo assiso sovra la sua petra  
e le Belide star coll'urna vota,  
né più l'acqua di Tantalo s'arretra,  
e veggo Cerber con tre bocche intento  
e le Furie acquetare al suo lamento. (Vv. 230-37)

È dal suo 'canto' che Proserpina è persuasa: "pel canto, per l'amor, pe' giusti prieghi" (v. 293), dove, nell'ordine del discorso, la poesia (il 'canto') ha precedenza anche sull'amore stesso. Ed è al 'dolce plettro' che cede Plutone, riprendendo il filo di ragionamento della consorte: "I' son contento che a sí dolce plettro / s'inchini la potenza del mio scettro" (vv. 300-01).

Redenta Euridice, recita, di ritorno dall'inferno, versi latini che celebrano il trionfo della poesia sulla morte, canto della *humanitas* trionfante, esplicitamente reso dall'invocazione immediata al vittorioso alloro, dalla tripla ripetizione dell'espressione del trionfo in "triumphales," "triumpho" e "triumphe," della vittoria in "vicimus" e "victoria," della corona poetica in "Ite triumphales circum mea tempora lauri!," e del poeta stesso in "mea," "mihi," "mea" (vv. 302-05). Il canto è, in modo molto ovvio, la proclamazione della gloriosa vittoria della poesia sulla morte e non la celebrazione della riconquista della donna amata: Euridice sottratta al mondo dei morti non è altro che un pretesto, l'episodio che suggerisce solo il motivo iniziale. L'amore, come anche la bellezza, non sono esaltati come un qualcosa di assoluto e come fine a se stessi, ma visti con dimensioni umane, ritratti in una visione elegiaca e melanconica, e tagliati sullo sfondo della morte e del finito. Nel tentativo di Orfeo di volere rimirare ancora una volta il volto della sua amata, strappatagli prematuramente dalla morte — "or la tenera vite e l'uva acerba / tagliata avete colla falce dura," vv. 272-73 — di sottrarre per un attimo la bellezza all'eterno fluire del tempo (il gran tema delle arti figurative del Quattrocento fiorentino) e nel tentativo di Aristeo di arrestare la fuggente "donzella" (v. 125), si dischiude pienamente il concetto per cui la bellezza interessa nella sua presenza immanente e non come mezzo per accedere alla più intensa bellezza dello spirito, concetto che ricorre frequentemente nella letteratura del Rinascimento, nonostante gli insegnamenti delle teorie platoniche del tempo. Ugualmente, una melanconica consapevolezza che anche la bellezza di Euridice sarà sottoposta alla distruzione inesorabile del tempo sottolinea il noto motivo del *carpe diem*, nell'invito di Aristeo alla ninfa a godere della bellezza finché essa duri, espresso nei versi che accompagnano la "canzona pastorale" ("Digli, zampogna mia, come via fugge / cogli anni insieme suo bellezza snella, / e digli come el tempo ne distrugge . . ." vv. 70-75).

La concretizzazione della bellezza e dell'amore e la loro durata nel tempo fisico sono controllate da un principio posto al di fuori di esse, una forza esterna, sovrumana, che ne determina irrevoca-

bilmente la fine; come ha scritto il Poliziano stesso: "Questa nostra vita non altrimenti sdrucchiola che l'acqua d'un fiume; e le cose umane si dimenano un pezo, e finalmente rovinano e nessuno è che possi fuggire questa necessità che sopra il capo ci pende."<sup>20</sup> Ma la loro concretizzazione e la loro durata diventano eterne nel mondo atemporale e privilegiato dell'arte, controllato unicamente dalla parola del poeta. Euridice, simbolo dell'eterna primavera, immaginato e perseguito dall'uomo, esiste solo fino a quando c'è il poeta a darle vita; la sua esistenza è condizionata da quella del poeta che solo può infonderle vita e renderla eterna. La vera primavera è la poesia, il soggetto che essa ritrae fragile e caduco. Solo nella creazione artistica si esaurisce il supremo tentativo di liberazione dalla morte dal tempo e dalla fortuna, e l'amore e la bellezza passano dal mito alla realizzazione della vera eterna primavera.

Dopo la seconda morte di Euridice, la tragedia di Orfeo non è quella di Orfeo-uomo che ha perso la donna amata per sempre; la sua tragedia è quella di Orfeo-poeta, tragedia che sopraggiunge nel momento preciso in cui egli prende coscienza della perdita del privilegio più importante di cui godesse: il "furore" divino, l'ispirazione poetica, il "sacer furor," tanto celebrato nei *Nutricia*.<sup>21</sup> La reazione immediata di Orfeo è infatti quella di scagliarsi innanzitutto contro il "furore," e, solo in un secondo tempo, anche contro il fato e la morte: ". . . O mio furore, / o ciel nimico, o Morte!" (Vv. 313-14). La presa di coscienza della perdita dell'essenza vitale del 'canto,' il furore poetico, lo condurrà inevitabilmente alla morte, la quale si spiega in rapporto diretto alla poesia, che ne determina il sacrificio.

L'inconsolabile dolore di Orfeo, dunque, non è dovuto alla perdita definitiva di Euridice, bensì alla consapevolezza di aver perso il dono della poesia, di non poter più riuscire a comporre versi, di non poter più intessere un "canto" che possa esprimere il dolore della sua perdita: "Qual sarà mai sí miserabil canto, / che pareggi el dolor del mio gran danno?" (Vv. 322-23). Non esiste nessuna indicazione nel testo che ci impedisca di attribuire il "gran danno" alla perdita del dono della poesia anziché di Euridice. Se ci si vuole attenere esclusivamente al testo concreto della *Fabula* invece che alla conoscenza tradizionale del mito di Orfeo, su cui si sono sempre basate le indagini degli studiosi, ci si accorge che, dopotutto, non c'è menzione alcuna, né nel testo dei versi né nelle frasi esplicative degli avvenimenti, interposte in vari punti,<sup>22</sup> del fatto che Orfeo si sia realmente girato a guardare Euridice. A prescin-



dere dall'espressione, messa in bocca a Mercurio, nei versi che annunciano la favola — "Orfeo . . . tra via drieto si volse" (vv. 9, 11) — versi che non fanno parte integrante del testo della narrazione o dell'azione, il poeta non fa nessuna allusione all'atto del voltarsi di Orfeo. Questo particolare, sfuggito alla critica, può solo essere interpretato intenzionale da parte del Poliziano, il quale se ne serve per dare maggior risalto al valore e al ruolo della poesia nell'Orfeo. Omettendo questo particolare, il poeta fa sí che, nel testo, avvenga il passaggio diretto ed immediato dal canto trionfale della poesia sulla morte alla seconda morte di Euridice, che viene strapata ad Orfeo da una Furia.

Lo strappo di Euridice appare essere la vendetta immediata degli dei, contro il poeta, per il suo atto di proclamazione della vittoria della poesia. Tenendo presente che le Furie (Erinni, nella mitologia greca) erano, fin dall'età omerica, spiriti di vendetta, intesi a proteggere gli ordini sociale, naturale e cosmico, e che una delle loro funzioni era quella di vendicarsi contro i vati che svelavano troppo apertamente i segreti al profano, il fatto che sia stata una Furia ad arrestare irrevocabilmente il tentativo di Orfeo di voler recarsi nuovamente all'inferno potrebbe indicare che Orfeo-poeta, <sup>23</sup> Orfeo-poeta sia stato vendicato per aver voluto svelare, con il suo canto trionfale, la vittoria della poesia sulla forza delle divinità infernali; la Furia, per vendetta dell'atto imperdonabile, gli toglie proprio il soggetto e l'oggetto del suo trionfo: *la poesia*.

Il poeta tracio, il fondatore della poesia e della civiltà, non può accettare di diventare un uomo come gli altri: la perdita delle differenze, come nella tragedia greca e nella religione primitiva, crea ostacoli all'armonia e genera una reazione violenta. <sup>24</sup> La perdita della voce di Apollo rappresenta una minaccia non solo per il poeta, ma per l'ordine culturale stesso: venendo a mancare la poesia, i valori della società si dissolvono, il disordine e il caos ritornano a regnare, e gli esseri ricadono nella loro bassa condizione, librandosi agli istinti ed alla volgarità, come dimostra l'atroce strazio compiuto dalle Baccanti. Solo alla poesia, simbolo più alto della civilizzazione è concesso il potere di illuminare le anime, liberandole dalla bassa condizione, di dominare il mondo e di creare l'armonia universale: tale è il significato del miracolo del canto di Orfeo al cospetto di Plutone e degli altri esseri infernali. Solo la poesia può godere di valore atemporale, sopravvivere alla morte, e innalzarsi sul caos dell'universo — come il canto trionfale recitato all'uscita dall'inferno e il canto dell'ode saffica latina, simbolo della poesia più dotta ed erudita, e riservata all'élite.

La presenza dell'importanza dello strazio delle Baccanti, nella favola, è stata sempre sottovalutata. Per alcuni, il tono dell'intero passo sull'aspetto fisico della morte ed il fatto che Orfeo sia ucciso da Baccanti ebbre servirebbero ad accentuare "the completely irrational element involved in death."<sup>25</sup> Moltissimi altri relegano il valore del passo ad un interesse puramente stilistico-linguistico, mettendone in rilievo la rapidità del "rythme endiablé," "la violence des rimes en -ezza," "l'excitation rythmique de tout le passage, morcelé par les répétitions," e lo ritengono "le morceau le plus brillant et le plus original de la pièce," quello in cui la tecnica del Poliziano "fait merveille."<sup>26</sup>

Se è la forza della violenza che sembra rivelarsi nell'atto dello *sparagmòs* (stracciamento), l'essenziale rimane dissimulato, cioè la scelta libera della vittima e il sacrificio che restituisce l'unità e l'armonia. Quando Orfeo non ha più il dono della poesia, decide di affermare la sua volontà in un atto che potrebbe chiamarsi esistenziale: sceglie di andare contro la vita e la sfida abbracciando la morte. Il tentativo di ricatto degli dei si risolve nella decisione di estraniarsi dal mondo comune dei mortali, di cui si rifiuta di accettarne il destino, e si concretizza nel rifugio in un mondo che, pur macchiato dalla turpitudine di un amore innaturale, è pertanto conforme al mondo degli dei, al mondo di Giove e di Apollo:

Fanne di questo Giove intera fede,  
che dal dolce amoroso nodo avinto  
si gode in cielo il suo bel Ganimede,  
e Febo in terra si godea lacinto. (Vv. 346-49)

Trasformandosi in un nuovo Narciso, scegliendo l'omosessualità, va logicamente incontro a tutte le conseguenze che una tale decisione comporta: negazione della procreazione e dunque della vita stessa, accettazione della cristallizzazione dell'essere nell'identico e nell'affezione di se stesso. Ma la sua scelta non è altro che il rifiuto volontario dell'alternativa di una vita caotica o altrimenti pietrificata, di una vita senza poesia, ossia di una vita già non più vita; è dunque il rifiuto della morte stessa. Come ha scritto Lorenzo de' Medici, nel suo noto commento all'*Orfeo* del Poliziano (partendo, però, da una premessa opposta alla nostra): "E però il principio della vita è la morte della vita non vera."<sup>27</sup> Ed Orfeo sceglie la vita vera, cioè la poesia, scelta che comporta la morte della vita non vera. Ma la scelta della morte è la negazione stessa della morte. L'atto di affermazione della volontà di Orfeo è

l'atto supremo di tentativo di liberazione dalla vita senza poesia e della proclamazione del valore atemporale dell'ultima, il cui trionfo si realizza a pieno nel libero e volontario atto del poeta, che vuol dire scelta della poesia alla morte. Il sacrificio di Orfeo diventa così la proclamazione estrema della vittoria della poesia sulla morte. "Pel Caos onde tutto el mondo nacque" (v. 280) — aveva proclamato nella preghiera a Plutone — in seno al caos si compie il sacrificio di Orfeo, e sul caos risorgerà come nei *Nutricia*, l' 'eloquenza trionfatrice' ("facundia victrix," v. 120) e si effonderanno "le parole e il suono" ("vocemque verba," v. 29) del Vate.

Un Orfeo che, ispirato, deve il suo trionfo iniziale al potere della poesia, un Orfeo che, abbandonato dal "furor" divino, affida ancora e sacrifica tutto se stesso alla poesia, pare realizzare a pieno il mito simbolico del poeta tracio, non solo, ma anche aderire fedelmente al neoplatonismo ficiniano. Per queste ragioni, mi sembra poco convincente la lezione del Branca, secondo la quale Orfeo non avrebbe "nessuna di quelle responsabilità simboliche, platoniche, di senso metafisico, di cui lo caricava Ficino,"<sup>28</sup> teoria da cui non si scosta molto la presa di posizione degli altri studiosi, tra cui la Maïer, secondo la quale "On ne saurait charger cet Orphée, très humble, somme toute, de responsabilités symboliques . . . rien ne permet d'affirmer que l'auteur ait songé à exprimer dans la pièce l'édifiante leçon prônée par Ficin."<sup>29</sup>

Che la *Fabula* sia tutta tesa all'esaltazione della poesia e che il sacrificio di Orfeo deva spiegarsi in rapporto alla poesia risulta evidente anche dall'urto dei *mondi*, creati dal poeta, in cui si muovono i vari personaggi. L'*Orfeo* si apre con una visione del mondo pastorale: il sereno, incontaminato pacifico mondo di un'Arcadia stilizzata, forse il mondo dell'età dell'oro, la cui armonia non è turbata né dalla narrazione dello smarrimento del 'vitellin' di Tirsi (vv. 17-19; 93-100), né dalla descrizione dell'insana passione di Aristeo (vv. 29-31; 44-48), che, anzi, si distendono nella musica dei versi. È il mondo dove regna il mito dell' 'eterna primavera,' ritratto nella spensieratezza dei pastori, nella giovinezza e nella "bellezza snella" di Euridice, che di "neve e rose ha 'l volto e d'or la testa" (vv. 71, 107-08). Un mondo già compiuto e perfetto in sé non ha bisogno di articolarsi drammaticamente, onde le linee semplici dell'esordio. Ma un mondo pieno d'equilibrio, privo di caos, è un mondo ideale, irreali, da favola; e la realtà ideale può solo essere frutto di un'invenzione umana, immaginaria, un'utopia, o una creazione poetica estetica, una visione, un'illusione insomma che, irreali che sia, personifica pertanto una perenne

aspirazione dell'uomo, un qualcosa che non può mai essere distrutto completamente e che egli non può mai ripudiare interamente, come il giardino ariosteo di Alcina — che sembra già fissato nei versi della *Fabula* — la concezione del quale, nella fine analisi di Bartlett-Giamatti, potrebbe descrivere anche, nella sua dicotomia di illusione e realtà che pervade tutto il Cinquecento, il mondo arcadico e ideale creato dal Poliziano:

. . . deceptive though its illusions were, Alcina's garden remains as the image of a way of life which man can never wholly reject . . . because it is so much part of himself: . . . it embodied a way of life which should be avoided, it also embodied something which can never be destroyed; and, therefore, no other garden, virtuous or divine . . . can ever replace it.<sup>30</sup>

Un tale mondo è necessariamente costretto a rivelare la sua precarietà, a dileguarsi, a contatto con il mondo reale, che proromperà nei suoi aspetti più concretamente umani: la morte di Euridice (momento che, dal punto di vista strutturale, coincide con l'inizio della seconda metà dell'opera: dal v. 198 in poi), e in quelli più privilegiati: la poesia ed il sacrificio del poeta. Con il mondo pastorale, si dileguano e spariscono completamente dalla narrazione anche tutti i suoi personaggi, di cui il poeta lo aveva gremito. Le considerazioni di ordine metafisico, che perseguono il poeta tracio, non riguardano né Mopso, né Tirsi, né l'altro "amatore," Aristeo, il quale, con l'entrata in scena di Orfeo è tagliato completamente fuori dalla narrazione. Questo particolare della sua misteriosa sparizione, generalmente sorvolato o visto come segno di incoerenza formale e di contenuto, è, invece, rigorosamente consequenziale della logica polizianesca. Aristeo fa parte del mondo idillico, ideale, che, per definizione, esclude e l'alta poesia e la tragedia. Egli si dilegua nel momento preciso in cui il suo mondo irreali viene ad urtarsi con il mondo privilegiato della poesia, la cui visione si apre con l'apparizione di Orfeo sulla sommità del monte, recitando la saffica latina, simbolo di un'alta espressione di un ideale di cultura e di civilizzazione. Alla visione del pacifico mondo pastorale della prima parte della *Fabula*, si opporrà la visione caotica della conclusione che, con la fragorosa irruzione delle Baccanti, impegnate a realizzare il verdetto degli dei, segna il momento culminante in cui il mondo di Orfeo viene ad urtarsi con il mondo sovrumano che esse rappresentano.

La presenza del mitico mondo pastorale, all'inizio della favola, si spiega non tanto per la contribuzione alla rievocazione delle vi-

cende tradizionali del mito di Orfeo, quanto per il maggior significato che contribuisce a conferire al ruolo della poesia. Se, nel finale orgiastico delle Baccanti, che rappresentano l'umanità librata alla volgarità ed agli istinti, il Poliziano ritrae l'aspetto caotico del mondo senza poesia, nel mondo pastorale, ne ritrae quello cristallizzato: benché ideale, in quanto esclude la violenza e riflette il mito dell'eterna primavera, è pietrificato poiché esclude anch'esso la poesia e la cultura.<sup>31</sup>

La dicotomia dei mondi della *Fabula* — da una parte l'irreale, pastorale e il caotico, dionisiaco, entrambi scevri di poesia, e dall'altra il reale di Orfeo, dominato dalla poesia — si riflette nella struttura simmetrica dell'opera che ne afferma la continuità contingente e che tutta converge nel sacrificio di Orfeo. I motivi, i temi, le immagini, le strutture stilistiche della prima parte sono puntualmente ripresi, sviluppati, ed intensificati nella seconda, dove trovano quasi sempre o un contrapposto, o una spiegazione, o la conclusione estrema. Se esigenze di spazio non mi permettono di enunciarli ed analizzarli nel presente saggio,<sup>32</sup> si rilevi almeno, anche se in un modo non troppo esauriente, che il senso della morte e del sacrificio è già implicito nelle immagini e nelle descrizioni iniziali. L'episodio del "vitellin" smarrito di Tirsi, "bianco / che ha una macchia nera in sulla fronte / e duo pié rossi e un ginocchio e 'l fianco" (vv. 17-19), che è unanimemente considerato solo una giustapposizione o uno spunto divertente, inserito per conferire "sensualità coloristica"<sup>33</sup> o "local color,"<sup>34</sup> ha un significato profondo.

Le espressioni contenute nella narrazione di Tirsi, dopo aver ritrovato il vitellino, "collo mozo," "sbudellato," "dar di cozo," "pieno el gozo" (vv. 94-96, 98), annunciano rispettivamente la testa mozza di Orfeo, lo strazio compiuto sul suo corpo dalle Baccanti che erano precisamente "imbottate come pevere" (v. 374), mentre il "mugghiar là drieto al monte" degli armenti (p. 22) annuncia il fragoroso rumore delle Baccanti. Al "silenzio" della prima parola del primo verso della *Fabula*, si contrappongono le urla sfrenate degli ultimi versi, "Bacco, Bacco, eú, oé. . . ." A prescindere da queste corrispondenze, ed a prescindere anche dal simbolismo dei colori del vitellino, premonitori degli avvenimenti che seguiranno,<sup>35</sup> è la figura stessa del vitello, simbolo della vittima degli antichi sacrifici pagani, che prefigura il sacrificio di Orfeo. Nella narrazione, il vitellino errabondo non è toccato dalla sciagura ed è "raviato" da Tirsi "nella mandria" a cui appartiene (v. 96); come Aristeo, come Mopso ed il suo padrone, si ritira an-

ch'esso nel mondo irreal. La sua immagine, però, ritorna a vivere nello strazio finale, dove i suoi colori realizzano il loro significato simbolico e profetico: il nero la morte, il rosso il sacrificio, il bianco la rinnovazione. Nel mondo pastorale, ideale, l'immolazione non avviene — la morte non esiste in un mondo che non ha poesia — ma ha luogo nel mondo concreto, dove si muore quando viene a mancare la poesia. Al vitello, antica vittima dell'immolazione pagana, si sostituisce l'uomo, simbolo del sacrificio cristiano.

Forse non sarebbe troppo ardito vedere Orfeo come il Cristo della poesia, che si sottomette silenziosamente e senza ribellione alcuna allo scempio compiuto dalle Baccanti, dall'umanità librata agli istinti, priva della luce della poesia, per poterla redendere dalla sua bassa condizione, ridandole la poesia, la creazione poetica, l'unico tipo di attività umana suscettibile di fare regnare l'ordine sul caos della terra. Contrariamente all'Orfeo dei *Nutricia*, che supplica le donne trace, sue carnefici, con dolce canto e con pietosi accenti — "Frustra suave melos frustra pia verba moventem" (v. 299) — l'Orfeo della *Fabula* muore senza nessun attimo di esitazione e senza emettere nessun lamento.

Se la rassegnazione della sua morte appare, come ha alluso Apollonio, in un certo senso cristiana,<sup>36</sup> il modo in cui si esplica il sacrificio è prettamente pagano, e il fatto che sono delle Baccanti ad eseguire l'uccisione di Orfeo ci riconduce alla loro divinità, Dionisio, il cui corpo fu lacerato dai Titani. Come Dionisio che, secondo i neoplatonici, rinasce interamente ed è l'anima dell'universo che, benché divisa, ritiene la sua indistruttibilità,<sup>37</sup> così Orfeo ritiene indistruttibile l'anima del mondo della poesia, la quale risorgerà, si rinnoverà e si perpetuerà tramite il suo sacrificio. Come la fenice che, con la morte, rinasce più bella di prima.<sup>38</sup>

Dopo il Carducci che, continuando a definire l'Orfeo una "rappresentazione," rilevò che il suo contenuto, "per l'argomento patetico e per la catastrofe" era già simile in misura maggiore o minore a quello della tragedia,<sup>39</sup> voci solo sporadiche hanno accennato al carattere tragico della *Fabula*, senza pertanto elaborare le loro asserzioni. Apollonio, per esempio, scrive che "movendo da un lieto principio, e concludendosi con un amaro fine, la favola si rivela tragedia in regola con le vecchie definizioni e con le forme che stanno affacciandosi."<sup>40</sup> Orlando, sostenendo che il "momento più alto" dell'Orfeo consiste nella "straordinaria, singolare *imitatio compendiaria* della tragedia greca," nega alla favola valore drammatico: "Idillio o dramma dunque? Né l'uno né l'altro, ma

un'opera affrettata, incompleta, e pur tanto geniale"; però riconosce "una truce scena di tragedia" nello strazio di Orfeo, la cui sorte gli ricorda quella toccata a Penteo nelle *Baccanti* di Euripide.<sup>41</sup> All'infuori di queste limitate allusioni, gli studiosi non vedono né tragedia né dramma nella *Fabula*, come la Maïer, la quale pensa che Orfeo non vada oltre "l'image et la fonction du 'troubadour' dont la voix peut charmer toutes les oreilles. . . . La passion et le drame sont complètement absents. Voilà, en bref, pour le né-gatif."<sup>42</sup>

È sconcertante che l'*Orfeo* venga escluso completamente dal mondo della tragedia. Se si sostiene, con Girard, che la tragedia è l'equivalente dei veri riti e che ha dunque un carattere di sacrificio — "un caractère sacrificiel" — e che possiede necessariamente "une face maléfique, dionysiaque dira Nietzsche, liée à sa création, et une face ordonnatrice bénéfique, apollinienne, dès qu'on entre dans la mouvence culturelle,"<sup>43</sup> allora l'*Orfeo* risulta chiaramente una tragedia. È la tragedia del sacrificio del poeta vate, il quale si oppone all'aspetto 'malefico, dionisiaco,' caotico, e si sacrifica per ripristinare quello 'ordinatore benefico, apollineo.' La *Fabula*, oltre a contenere entrambi questi aspetti, mette in azione proprio i due antipodi: da un lato Apollo, nella veste di Orfeo, dall'altro Dionisio, nel ruolo delle Baccanti. Nella fragorosa irruzione dei canti orgiastici, nell'urto del mondo di Orfeo con il mondo sovrumano, rappresentato dalle divinità bacchiche, culmina e si traduce a pieno l'antitesi Apollo-Dionisio. L'uccisione di Orfeo, che si svolge conformemente ai riti dionisiaci, assume l'aspetto di un rito di sacrificio: lo *sparagmòs* (stracciamento), è eseguito con la partecipazione unanime delle Baccanti all'immolazione, e lo smembramento della vittima è effettuato per mano delle carnefici senza l'utilizzazione di nessun'arma.

Essendo quasi di rigore, quando si parla del binomio Apollo-Dionisio, nel campo della tragedia, riferirsi alle opinioni contrarie di Platone e di Aristotele, è opportuno inquadrare l'*Orfeo* nella cornice platonica o aristotelica. Tenendo presente la nota definizione aristotelica della tragedia e delle sue virtù catartiche, e l'opposizione di Platone al disordine tragico ed alla violenza tragica che, secondo lui, non potrebbero assurgere a sinonimo di ordine e di armonia, si nota che la *Fabula* non esclude né l'una né l'altra e che tende, anzi, a conciliare ambedue le posizioni. La visione neoplatonica del ruolo civilizzatore e dominatore della poesia, rifulgente nei versi latini della saffica, nel canto di Orfeo che piega gli spiriti infernali, e nei versi della celebrazione del trionfo della

poesia sulla morte, è seguita dal drammatico atto, di tipo aristotelico, catartico e purificatore dell'uccisione di Orfeo.

In un certo qual modo aristotelica si presenta la vittima stessa: come l'eroe tragico di Aristotele, che deve possedere, per essere degno di definirsi tale, oltre alle virtù, anche un 'difetto tragico,' una debolezza qualunque che possa rendere inoperante la sua virtù e permettere così allo spettatore di librarlo all'orrore e alla morte, così Orfeo, il vate che ha incantato e civilizzato il mondo con la virtù della sua parola, ha ceduto ad una comprensibile e perdonabile debolezza umana, prima girandosi a guardare Euridice contro il monito di Plutone (atto che, anche se come ho detto sopra non è inserito nel testo, è pertanto tradizionalmente sottinteso dallo spettatore, dal lettore) — debolezza che non diminuisce lo spirito della *pietas*, entro cui deve svolgersi la tragedia — e ad un'imperdonabile e meno comprensibile debolezza dopo (incomprensibile per lo spettatore, s'intende), scegliendo di seguire l'omosessualità, una vita che va contro le leggi fissate dalla natura stessa dell'uomo. Potrebbe essere quest'ultimo il 'difetto tragico' che permette allo spettatore di librarlo alla vendetta delle Baccanti.

Similmente all'uccisione di Penteo, che si presenta "à la fois comme le paroxysme et la liquidation d'une crise provoquée par le dieu lui-même, comme une 'vengeance' suscitée par l'incroyance des Thébains et surtout de sa propre famille," uccisione che serve a ristabilire l'ordine e la pace in Tebe,<sup>44</sup> la morte di Orfeo, il quale è provocato anche lui, meno direttamente, dal Dio infernale, con il rilascio condizionato di Euridice:

Io te la rendo, ma con queste legge  
 ch'ella ti siegua per la cieca via,  
 ma che tu mai la sua faccia non vegge  
 fin che tra' vivi pervenuta sia (vv. 294-97)

e l'ammonimento: "dunque 'l tuo gran desire, Orfeo, corregge" (v. 298) — che esprime la consapevolezza, da parte di Plutone, dell'inevitabile debolezza a cui cederà Orfeo — appare simultaneamente come il frutto di un'azione divina e la conseguenza di una libera decisione della vittima. Se il dramma, nella violenza atroce dello *sparagmòs* e nell'apparente effetto catartico, sembra aderire alla posizione aristotelica, quell'atto violento e purificatore è inteso a ristabilire, al tempo stesso, l'ordine culturale nel mondo, il risorgere della poesia e l'affermazione del suo trionfo sul caos, ossia a restaurare il mondo neoplatonico della seconda



parte della *Fabula* dominato da Orfeo. Nel suo attuarsi, è la tragedia aristotelica stessa che porta al conseguimento dei valori perseguiti dalla posizione platonica. In altre parole, il platonismo consegue l'affermazione ed il trionfo dei suoi valori, servendosi di un mezzo — la violenza tragica — che esclude per definizione. Il Poliziano parte da Platone per ritornare a Platone, tramite Aristotele.

Se non si può troppo facilmente sostenere con il Branca che l'*Orfeo* sia "una *fabula* nel senso aristotelico e filologico e momariesco . . . non in quello simbolico del platonismo ficiniano,"<sup>45</sup> non bisogna sottovalutare l'importanza che sia lo studioso che il Pirrotta attribuiscono al senso teatrale dell'opera, per cui lo spettacolo verrebbe a coinvolgere lo spettatore in modo tale da farlo diventare "quasi attore,"<sup>46</sup> trasformazione che presuppone, ovviamente, l'identificarsi e l'immedesimarsi nei sentimenti e nelle vicende rappresentati sul palcoscenico. Non è difficile capire come lo spettatore, cattivato dalla rappresentazione scenica, anziché essere immerso nella lettura del testo, sia portato a scorgere nell'opera, per l'effetto della *pietas* che lo coinvolge, soprattutto la dimensione umana che essa ritrae: la morte prematura di una bellissima donna e la disperazione fino alla follia del consorte.

Mentre sul piano ideologico ed artistico, la morte di Orfeo diventa la scelta ed il sacrificio del poeta per l'esaltazione e la rinnovazione della poesia, sul piano umano, atto a commuovere e toccare direttamente lo spettatore, rappresenta l'atto estremo di ribellione dell'essere umano contro l'assurdità del destino, e che si concretizza nella libera scelta di un amore innaturale, ossia di una vita contraria alle leggi fissate dalla natura e dagli uomini stessi, di cui deve accettarne le conseguenze. Così, anche sul piano umano, la morte diventa in un certo senso sacrificio, in quanto è il risultato inevitabile della scelta consapevole e volontaria dell'amante.

Dal momento in cui gli viene annunciata la morte di Euridice, si assiste allo sgretolamento graduale dell'equilibrio psicologico e mentale di Orfeo. Si può osservare come venga meno e ceda il posto, poco a poco, al parossismo, prodotto dalla tensione sempre più soffocante, provocata dal groviglio interno delle passioni e che lo condurrà alla disfatta definitiva. Affiorato, in un primo tempo, nella reazione immediata alla notizia della morte dell'amata, espressasi sotto la forma di mesta rassegnazione nell'elegiaco ed umanissimo compianto ("Dunque piangiamo, o sconsolata lira / . . . / piangiam mentre che 'l ciel ne' poli aggira," vv. 198-200), seguito dall'affermazione della sua incertezza circa la propria capa-

cià di controllare il dolore (*"come potrò soffrir mai dolor tanto?"* v. 203), a cui subentra, prima, una momentanea e vaga intenzione di morire (*"sanza te non convien che 'n vita stia,"* v. 205) e, poi, la subitanea decisione di recarsi alle *"tartaree porte"* (v. 206), per *"provar se la giù merzé s'impetra,"* (v. 207), la tensione è ora acuita dalla certezza della propria impossibilità di resistere al dolore (*"né posso piú resistere al dolore,"* v. 257) e dalla decisione di morire (*"Dunque rendete a me la mia speranza,"* v. 276, e *"se pur me la nieghi iniqua sorte, / i' non vo' su tornar ma chieggio morte,"* vv. 284-85) — dove le espressioni *"né posso piú,"* *"dunque,"* *"chieggio,"* rappresentano la risoluzione rispettiva delle indecise *"come,"* *"non convien,"* *"se."*

Dopo la perdita definitiva di Euridice, il parossismo progredisce con un ritmo sempre piú incalzante ed intensificato del pathos. Orfeo non si lamenta tanto del fatto che gli sia stata tolta la donna amata, quanto di non poter trovare consolazione al suo dolore, di non potere, quindi, trovare l'equilibrio dentro di sé (*"Qual sarà mai sí miserabil canto . . ."* vv. 322-25). All'angoscia della consapevolezza dell'inconsolabilità del suo *"mortale affanno,"* si aggiunge quella della certezza della futilità di qualsiasi tentativo che voglia mettere in atto. Sentimenti che, dischiusi dalle dolci ed accorate parole di Euridice (*"Ohimé che 'l troppo amore / n'ha disfatti ambedua,"* vv. 306-07, e *"ben tendo a te le braccia, ma non vale,"* v. 310) e confermati dalle profetiche espressioni della Furia, che arresta l'ultimo tentativo di Orfeo di riconquistare l'amata (*"e di te stesso omai teco ti dole; / vane sono tue parole, / vano el pianto e 'l dolor: tua legge è ferma,"* vv. 319-21), esplodono nell'affermazione della presa di coscienza del proprio furore (*"... O mio furore,"* v. 313) e nell'atto di rivolta contro gli dei, che impongono il loro verdetto inscrutabile agli uomini, senza un motivo umanamente comprensibile, e contro l'umanità.

È qui che la sua tragedia assurge a simbolo universale, poiché diventa la tragedia di tutta l'umanità. Ad infrangere la legge sovrumana non è Orfeo-poeta, è Orfeo-uomo che, in quanto tale, dotato di tutte le debolezze dei mortali, cede, da essere umano e quindi imperfetto, ad un attimo d'impulso. Orfeo-poeta poteva ristabilire l'ordine sulla terra e dominare la volontà degli dei; Orfeo-uomo non può controllare nemmeno il caos della propria passione e raggiungere l'equilibrio psicologico e mentale. Orfeo-uomo è, come il resto dei mortali, succube alle leggi imposte ai mortali. Anche il suo amore soccombe alla morte dal momento

che gli amanti stessi non possono sfuggire e trascendere la temporalità imposta su di loro dalla morte.

La presa di coscienza di Orfeo-uomo dell'esistenza del suo "furore" umano, la follia, coincide con la presa di coscienza di Orfeo-poeta della perdita del suo "furore" divino, l'ispirazione poetica. Se Orfeo-uomo offre allo spettatore una tragica visione della condizione umana, che si risolve in un atto di ribellione contro la sovrumanità e l'umanità stessa, Orfeo-poeta offre al lettore la sua tragedia più intima, la tragedia del poeta, che si concretizza nella scelta di un atto gratuito, il sacrificio, inteso ad effettuare l'ideale di ricreazione secondo l'*humanitas*.

Solamente il poeta può, con la virtù della sua parola, illuminare e civilizzare gli esseri — come farà nei *Nutricia* — non solo, ma può, con il suo sacrificio, dominare e ordinare il mondo caotico degli istinti, della volgarità, della violenza (personificato dalle Baccanti) e ricreare l'armonia universale. Così la *Fabula* diventa l'inno alla poesia, la cui vittoria è personificata nel canto del vate e nella sua scelta dell'atto estremo: scelta della poesia alla morte, ossia negazione della vita senza poesia.

Nel suo tentativo di conciliazione di mondi opposti e di tendenze diverse — la conciliazione della fede negli ideali classici con le sollecitazioni cristiane, la fatalità della tragedia greca con la facoltà del libero arbitrio, il platonismo con l'aristotelismo — il Poliziano racchiude suggestivamente nell'*Orfeo* l'ideologia dell'Umanesimo in un suo complesso momento critico.

Più delle altre opere del Poliziano, l'*Orfeo* deve considerarsi il più autentico messaggio della sua filosofia e della sua poetica, la più viva testimonianza della sua umanità, e la più fervida professione di fede nella virtù fondatrice, ricreatrice, e atemporale della poesia: "Inlibata . . . / Carmina numquam ullis parcarum obnoxia pensis."<sup>47</sup>

*The University of Georgia*

#### NOTE

- 1 Per un'approfondita illustrazione della poetica della *docta varietas* del Poliziano, ved. E. Bigi, *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*. Saggi di varia umanità, 5 (Pisa: Nistri-Lischi, 1967), pp. 90-101.
- 2 Q.v. "Quo argumento dicendū Vergilius, non Virgilius," Cap. LXXVII, di Angeli Politiani *Miscellaneorum Centuria Prima*, e la seconda e la terza epistola del liber V dell'*Epistolarum* — "Barptolomaeus Scala Ang. Politiano suo S. D." e "Angelus Politianus Barptolomaeo suo S. D." — in Angeli Politiani *Opera Omnia*, Basilea 1533 (rist. dell'ed. di Venezia: Aldo Manuzio, 1498), rist. in An-

- gelus Politianus, *Opera Omnia*, a cura di I. Maïer (Torino: Bottega d'Erasmus, 1971), tomo I, rispettivamente a pp. 286-87, 60, e 62.
- 3 Per l'ispirazione dell'*Orfeo* dalle momarie veneziane, ved. V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Saggi, 655 (Torino: Einaudi 1983), pp. 55-72. Per una dettagliata illustrazione delle fonti della *Fabula di Orfeo*, ved. E. Bigi, "Umanità e letterarietà nell'*Orfeo* del Poliziano," *Giornale storico della letteratura italiana*, 159 (1982), 183-215. Si vedano anche il commento di N. Sapegno al testo della *Fabula di Orfeo*, nell'ed. da lui curata (A. Poliziano, *Rime*. Testo e nota di N. Sapegno, 2<sup>a</sup> ed. riveduta e corretta [Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967]), pp. 107-30; il commento di G. Carducci al testo della *Favola di Orfeo*, nella sua ed. (*Le Stanze, l'Orfeo e le rime* di Messer A. Ambrogini Poliziano, rivedute . . . e illustrate, 2<sup>a</sup> ed. [Bologna: Zanichelli, 1912]), pp. 371-91; il commento di G. Trombadori al testo di *La Favola di Orfeo*, nella sua ed. (A. Poliziano, *Le Stanze, l'Orfeo e le rime*. Passi scelti, con introd., commento e appendice di pagine critiche [Milano: Vallardi, 1933]), pp. 65-79. Ved. anche I. Maïer, *Ange Politien. La Formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Travaux d'humanisme et Renaissance, LXXXI (Ginevra: Droz, 1966), pp. 405-15, e S. Orlando, "Note sulla 'Fabula di Orfeo' di Angelo Poliziano," *Giornale storico della letteratura italiana*, 143 (1966), 503-17.
- 4 E. Bigi, "Umanità e letterarietà nell'*Orfeo* del Poliziano," cit., 204.
- 5 L. Russo, "L'*Orfeo* del Poliziano," *Belfagor*, 8 (1953), 280-81.
- 6 Il Russo stesso riconduce poi l'*Orfeo* ad un'ispirazione "melodiosamente idillica" (cit., 270). Così N. Sapegno, che scopre nell'opera "un idillio, appena sottolineato da un senso di vaga e quasi inconsapevole mestizia" ("Il sentimento umanistico e la poesia del Poliziano," *Nuova Antologia*, 17 [1938], rist. in *Pagine di storia letteraria* [Palermo, 1966], p. 226) e M. Santoro, che vi scorge un idillio, percorso da "una malinconia pensosa e soave," la quale sembrerebbe costituire "il motivo più autentico dell'umanità dei personaggi" (Poliziano e l'*umanesimo*. Lezioni dell'anno accademico 1960-61 [Napoli: Libreria Liguori, 1961], p. 243). Non molto diversa è l'interpretazione di G. Trombadori, che nega carattere umano alla "favola": "I sentimenti non vibrano nell'*Orfeo* con corda umana, ma rivivono in eterno puri, trasferiti nell'ideale regione del mito. . . . Orfeo, come tutti i personaggi della *Favola*, non è stato sentito e reso nella sua verità umana" ("Poliziano," 1933, rist. in *Saggi critici* [Firenze, 1950], p. 111). E. Rho va oltre e, sottolineando l'aspetto fiabesco dell'opera, la colloca in "un'atmosfera di irrealtà fanciullesca" (*La lirica di Agnolo Poliziano* [Torino-Genova: Lattes & C., 1923], p. 102), mentre, per D. De Robertis, essa è frutto di "pura immaginazione, quale era stata consegnata alla tradizione da Virgilio e da Ovidio, pura 'favola' cioè appunto spettacolo, diletto," che "non esce dai termini di una festa mantovana" (*La formazione poetica del Poliziano e "Le Stanze per la Giostra"*. Corso tenuto dal Prof. D. De Robertis. Anno Accademico 1962-1963, [Cagliari: Libreria Universitaria Cagliariitana, 1963], p. 76). N. Pirrotta, mettendo felicemente in evidenza il "gusto letterario, figurativo, e musicale" dell'autore, ravvisa nel personaggio di Orfeo "il simbolo o la personificazione di una più alta concezione della poesia come canto" (*Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Con un saggio critico sulla scenografia di E. Povoledo, 2<sup>a</sup> ed. [Torino: Einaudi, 1975], pp. 15, 22, 23).
- 7 E. Bigi, "Umanità e letterarietà nell'*Orfeo* del Poliziano," cit., 193, 192, 191.
- 8 "Chi amasse i procedimenti armonici difficilmente saprebbe resistere alla tentazione di collocare sotto il segno d'Orfeo la linea ideale di sviluppo del Poliziano, facendo convergere il tema del dramma volgare e i *Nutricia*, de poetica et poetis, la Sylva che raccoglie una specie di professione di fede nella virtù formatrice della poesia" (E. Garin, "L'ambiente del Poliziano," in Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, *Il Poliziano e il suo tempo*. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento [Firenze: Sansoni, 1957], p. 37).
- 9 Ibid.

- 10 Q.v. vv. 181-88 di "Angelus Politianus: Ad Fontium," in Bartholomaeus Fontius (B. Della Fonte), *Carmina*, ed. J. Fögel e L. Juhász (Lipsia: Teubner, 1932), p. 27 (rist. in *Opera Omnia*, ed. I. Maier, cit., tomo 3, p. 172).
- 11 "Finis erat dapibus: citharam pius excitat Orpheus, / Et movet ad doctas verba canora manus. / Conticuere viri, tenere silentia venti; / Vosque retro cursum mox tenuistis, aquae: / Jam fessis pendere sub aethera pinnis, / Jamque truces videas ora tenere feras . . .," *Manto*, vv. 13-27; "An vero ille ferox, ille implacatus et audax / Viribus, ille gravi prosternens cuncta lacerto, / Trux vitae, praeceps animae, submitteret aequo / Colla jugo aut duris pareret sponte lupatis / Ni prium indocilem sensum facundia victrix / Vimque reluctantem irarum flatuque rebelles . . .," *Nutricia*, vv. 116-38; ". . . Nec fabula mendax / Parrhasio lapides movisse Amphion plectro, / Orpheos atque lyram curva de valle secutas / In caput isse retro liquido pede fluminis undas; / Cumque suis spelaea feris, cum rupibus ipsis / Dulcia pierias properasse ad carmina fagos . . .," *Nutricia*, vv. 283-320, in A. Poliziano, *Le Selve e la Strega. Prolusioni nello Studio fiorentino* (1482-1492), ed. I. Del Lungo (Firenze: Sansoni, 1925). Citazioni successive dal testo dei *Nutricia* sono tratte da questa edizione.
- 12 Ved. M. Ficino, *Opera* (Basilea, 1576): I, p. 670, *Epist. lib. I, Alexandro Braccio*; p. 927, *Epist. lib. IX, Petro Divitio*; p. 1323, *In convivium*.
- 13 Per esempio, *Epist. lib. I, Antonio Canisiano*, in *Opera*, cit., I, p. 651.
- 14 Ved. *Opera*, I, p. 318, *Theol. Platon.*, XIV, 8.
- 15 Che la preoccupazione della morte sia uno degli elementi essenziali del mondo poetico del Poliziano è stato indicato da più di uno studioso. J. Cotton-Hill, per es., afferma che "death is the central theme of his truest and most spontaneous poetry, written on occasions of death, such as the *Elegy for Albiera* (1473), interrupted by death, such as the *Stanze per la Giostra* (1478), or a legend (*favola*) of death such as the Orfeo (1480)" tanto da diventare quasi un'ossessione. L'autrice, però, non estende la sua investigazione al campo letterario e si sofferma piuttosto sulle possibili cause che determinarono la morte concreta del poeta ("Death and Politian," *Durham University Journal*, 46, No. 3, (1954), 96-97). E. Donato sostiene che la morte sia la 'forza dominante' dell'universo poetico del Poliziano e, pur alludendo, all'inizio del saggio, alla presenza nell'opera, del rapporto tra la morte e la poesia, il ruolo dell'ultima non viene discusso nel suo commento, che diventa, in effetti, una coronazione della forza del destino e della futilità di qualsiasi sforzo umano per controllarlo, e si conclude con la proclamazione della staticità dell'azione e dell'irrazionalità della morte, che sarebbero inerenti all'opera ("Death and History of Poliziano's *Stanze*," *Modern Language Notes*, 80 [1965], 27-40).
- 16 ". . . Così desideravo ancora io che la fabula di Orfeo . . . fusse di subito, non altrimenti che esso Orfeo, lacerata, cognoscendo questa mia figliuola essere di qualità da far più tosto al suo padre vergogna che onore, e più tosto atta a dargli malinconia che allegrezza . . .," nella lettera di "Angelo Poliziano a Messer Carlo Canale Suo S.," in *Rime*, ed. N. Sapegno, 2ª ed. Pubblicazioni della scuola di filologia moderna dell'Università di Roma, 12 (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967), p. 107.
- 17 Cito da A. Poliziano, *Rime*, ed. N. Sapegno, cit. Da quest'edizione sono tratte anche tutte le citazioni successive del testo della *Fabula di Orfeo*.
- 18 V. Branca, per es., nel suo recente volume, nella saffica non scorge che il senso teatrale, e la considera una di "quelle prepotenti e elegantissime inserzioni di cortigianerie" (*Poliziano e l'umanesimo della parola*, cit., p. 63).
- 19 L. Russo, cit., p. 278. Ved. simile descrizione dell'effetto del canto di Orfeo in *Nutricia*, vv. 116-31; in *Elegia al Fonzio*, vv. 181-88, in B. Della Fonte, *Carmina*, ed. cit., n. 19, p. 172.
- 20 A. Poliziano, "Latini dettati a Piero De' Medici," in *Prose volgari inedite. Poesie latine e greche edite e inedite* di A. Ambrogini Poliziano, raccolte e illustrate da I. Del Lungo (Firenze: G. Barbera, 1867), pp. 38, 40.

- 21 Ved. *Nutricia*, vv. 139, e 146 e sgg.
- 22 Si vedano soprattutto quelle che seguono, rispettivamente, i vv. 137, 301, 305, 317.
- 23 Orfeo è esplicitamente chiamato 'vate' altrove dal Poliziano, per es., nei *Nutricia*: "Indulsit vati Eurydicem . . ." (v. 296).
- 24 Ved. R. Girard, *La Violence et le sacré* (Paris: Grasset, 1972): "Dans la religion primitive et la tragédie un même principe est à l'oeuvre. . . . L'ordre, la paix et la fécondité reposent sur les différences culturelles. Ce ne sont pas les différences mais leur perte qui entraînent . . . la lutte. . . . Comme dans la tragédie grecque donc, comme dans la religion primitive, ce n'est pas la différence, mais bien sa perte qui cause la confusion violente" (pp. 77-79).
- 25 E. Donato, cit., p. 36.
- 26 I. Maier, *Ange Politien. La Formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, cit., pp. 409 e 411. S. Orlando nota che la "rima difficile — "disprezza — spezza — scavezza; morte — forte; fora — mora . . ." — ricorda quella dantesca dei Malebolge (cit., p. 514). F. Tateo, sostenendo che la "tragica morte di Orfeo, punito dalle Baccanti . . . suggerisce il pezzo più originale di tutta la favola, quello del concitato canto delle Baccanti, che riprende, con un nuovo esperimento formale, il gusto per la descrizione delle scene bacchiche nelle *Stanze* e ritroveremo nel *Rusticus*," trova che "la presenza di questo canto" sia "sostanzialmente in contrasto con la conclusione tragica della vicenda" e ritiene opportuno doverla giustificare, spiegandola "con l'occasione del carnevale, quello del 1480, in cui forse la 'favola' fu composta"! (Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano. Letteratura italiana Laterza, 14 [Bari: Laterza, 1972], p. 135). Anche G. Trombadori ritiene che "v'è solo concitazione ritmica e una certa violenza delle rime in -ezza. . . . Ma tragedia non v'è" (cit., p. 111).
- 27 Lorenzo de' Medici, *Opere* (Bari: Laterza, 1913), p. 25. Lorenzo rimprovera ad Orfeo l'incapacità di non essere veramente 'morto' e di non aver così potuto raggiungere la perfezione della felicità: "Ed arebbe Orfeo tratto Euridice dell'inferno e condottola tra quegli che vivono, se non fussi rivoltosi verso l'inferno: che si può interpretare Orfeo non essere veramente morto, e per questo non essere aggiunto alla perfezione della felicità sua, di avere la sua cara Euridice. E però il principio della vera vita è la morte della vita non vera. . . ."
- 28 V. Branca, cit., p. 63.
- 29 I. Maier, cit., p. 395. Ved. anche, per es., S. Orlando, il quale sostiene che il mito di Orfeo "non assume valore di simbolo in questa favola o rappresentazione scenica. Occorre bandire ogni interpretazione allegorica" (cit., 516 n.).
- 30 A. Bartlett-Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic* (Princeton: Princeton University Press, 1966), p. 164.
- 31 A questo proposito, non può non ritornare alla mente il passo di Dante, in cui, prendendo spunto da alcuni versi di Ovidio (*Metam.* XI, 1-2), pone ad esempio il mito di Orfeo per esporre ciò che intende per senso allegorico; dopo aver richiamato il talento del "savio uomo," che "con lo strumento de la sua voce," faceva "mansuescere e umiliare li crudeli cuori," conclude che "coloro che non hanno vita di scienza e d'arte . . . sono quasi come pietre" (*Convivio*, II, 1, 3).
- 32 Ho elaborato altrove quest'aspetto dell'opera, in un saggio dove ho affrontato, per la prima volta, l'argomento svolto nel presente saggio e ne ho sviluppati altri, quali la questione del libero arbitrio, della fortuna, e della *virtus* nell'*Orfeo*. Ved. M. Cocco, "Poesia e morte nell'*Orfeo* del Poliziano," in *Origini del dramma pastorale in Europa*. Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale. Atti dell'VIII Convegno di Studi. Viterbo, 31 maggio - 3 giugno 1984 (pubblicazione imminente: maggio 1985).
- 33 E. Cecchi, "L'*Orfeo*," in *La critica letteraria*, ed. M. Acrosso (Palermo: Palumbo, 1970), p. 177.

- 34 E. Donato scrive che "Mopso's lost calf adds a light realistic tone, so often present in Poliziano's shorter poems. . . . Mopso and his calf . . . are here only for local color" (cit., 34, 37).
- 35 Senza avviare un troppo ovvio discorso sul simbolismo dei colori, si potrebbe almeno suggerire che il rosso dei "piedi" annunci la morte di Euridice, morsa al piede da un serpente ("da un serpente venenoso e reo, / ch'era fra l'erbe e' fior, nel pié fu punta," vv. 194-95), il rosso sul "ginocchio e 'l fianco" il sangue del corpo di Orfeo, lacerato dalle Baccanti. La "macchia nera in sulla fronte" potrebbe rappresentare il presentimento funesto della doppia morte di Euridice e di quella di Orfeo.
- 36 M. Apollonio sostiene che sia "la tranquillità di chi è in possesso dell'eterno" ("Paesaggio dell'Orfeo," in Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, *Poliziano e il suo tempo*, cit., p. 29).
- 37 Per un approfondimento dell'argomento, rinvio a I.M. Linfirth, *The Arts of Orpheus* (1941) (New York: Arno Press, 1973), pp. 318 sgg.
- 38 È da segnalare l'*Orfeo, fenix de Turia*, opera spagnola di autore anonimo, la quale sviluppa appunto il tema della fenice nel mito di Orfeo (Ms. della Biblioteca Nacional di Madrid, 14.600/30°, stampato in Appendice a P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española* [Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas, 1948]), pp. 333-83.
- 39 G. Carducci, "Delle poesie toscane di Messer Angelo Poliziano. Discorso," in A. Ambrogini Poliziano, *Le Stanze, l'Orfeo e le rime*, cit., pp. 90 sgg.
- 40 M. Apollonio, cit., p. 76.
- 41 S. Orlando, pp. 513, 515.
- 42 I. Maier, cit., p. 413, Per E. Donato, "*La Favola di Orfeo* is not a tragedy, it is not even drama" (cit., 36). Anche secondo M. Santoro, "manca la tragedia e manca il dramma" (cit., p. 243). G. Trombadori sostiene che "La tragedia non c'è perché Orfeo . . . non è stato sentito e reso nella sua verità umana" (cit., p. 111).
- 43 R. Girard, cit., p. 405.
- 44 Ibid., pp. 185-86.
- 45 V. Branca, cit., p. 64.
- 46 Ibid., p. 63. Ved. N. Pirrotta, cit., pp. 14-15.
- 47 'Vergin carne non soggetto mai a fuso alcun di Parca' (*Nutricia*, vv. 30-31).

## La definizione della poesia nella *Ragion poetica* del Gravina

Nel quadro della recente scansione critica della cultura napoletana del Sei-Settecento, frutto del rinnovato interesse per gli scritti dei "novatori" meridionali di quel periodo, sono stati definitivamente illuminati alcuni aspetti fondamentali del pensiero graviniano. Tuttavia non è stata ancora esplorata la definizione della poesia che leggiamo nella *Ragion poetica*: "Scienza delle divine ed umane cose convertita in immagine fantastica ed armoniosa" (p. 273).<sup>1</sup> Spesso citata e messa nel dovuto rilievo, questa frase non è stata semanticamente stratificata perché, in seno alla cultura filosofica e classicheggiante del Gravina, il suo messaggio di universalismo tematico non sembra in effetti presentare particolari difficoltà d'interpretazione.

I compiti che ci proponiamo in questa sede sono tre: 1. Stabilire la problematicità della parte contenutistica della definizione, dimostrando che la sua semplicità è solo apparente, 2. scandagliarne il fondo semantico secondo le tradizioni culturali che la informano, e 3. valutarne l'incidenza ideologica nel contesto della teoria graviniana della letteratura. Ai fini di questa proposta di scomposizione semantica della definizione e, di conseguenza, di caratterizzazione del concetto di poesia da essa autorizzato, la critica graviniana appena accennata si rivela quale condizione generale d'avvio chiaramente necessaria ma anche logicamente insufficiente.

Un valido punto di partenza è invece costituito da Giuseppe Barretti, secondo cui Gravina aveva il capo "pieno di buon latino e di buona giurisprudenza."<sup>2</sup> Pur trovandosi in un contesto di totale rifiuto della cultura letteraria del primo Settecento, questa osservazione è certamente corretta e contiene le condizioni necessarie per far emergere la problematicità della definizione. Gravina infatti non era un critico letterario di professione, ma un giureconsulto di fama internazionale, autore di quotatissime opere di



storia e filosofia del diritto e, dal 1698, titolare alla Sapienza di Roma prima della cattedra di diritto civile e poi di quella di diritto canonico. La giurisprudenza ed il latino erano l'oggetto e la lingua della sua attività principale, a cui dedicò le sue maggiori fatiche e per cui ebbe grandi riconoscimenti dai suoi contemporanei, sia in Italia che all'estero. È logico quindi supporre che, quando si rivolgeva ad altre discipline, le quali potevano rappresentare per lui interessi secondari anche se profondi, egli si servisse naturalmente degli strumenti concettuali della sua professione, adoperandoli sia come modelli di comprensione che come modelli di espressione. Questa considerazione ci autorizza a ricercare nel latino giuridico e filosofico il codice di riferimento originario della nozione di poesia elaborata nella *Ragion poetica*. E qui tutta la complessità semantica della definizione si scopre immediatamente: la locuzione "scienza delle divine ed umane cose" è una traduzione esatta dell'espressione latina "scientia rerum humanarum atque divinarum" che ebbe larghissima diffusione nell'antichità classica, nel Medioevo e nel Rinascimento, rimanendo più o meno costante nella sua forma lessicale e sintattica ma cambiando notevolmente accezione secondo le categorie intellettuali a cui venne di volta in volta applicata.<sup>3</sup> L'apparente semplicità della formula graviniana si trasforma pertanto in problematica polivalenza semantica.

Data l'eterogeneità d'uso di cui è capace la corrispondente forma latina, sarebbe assurdo parlare di fonti. È più logico tentare di ricostruire le linee principali di evoluzione semantica dell'espressione per determinare le connotazioni più importanti con le quali perviene al Settecento, poiché esse certamente costituiscono il valore che la locuzione aveva per Gravina e per i suoi lettori. Queste accezioni le giungono da tre diverse eredità culturali: filosofica, giuridica e critica.

Nel contesto filosofico latino, la storia semantica della locuzione trova il suo punto d'origine nell'idea di sapienza perfetta che Cicerone e Seneca avevano accolto dalla tradizione stoica greca, in cui essa figurava come una virtù pratica, un' *ars vivendi*. A quest'idea corrispondevano due definizioni, ambedue riportate da Seneca nelle *Lettere a Lucilio* (XXXIX, 5): "sapientiam quidam ita finierunt ut dicerent divinarum et humanarum scientiam; quidam ita: sapientia est nosse divina et humana et horum causas." La caratterizzazione che non specifica la conoscenza delle cause è ritenuta più corretta da Seneca perché per lui le cause delle cose divine e delle cose umane sono già incluse nella categoria delle cose divine. Cicerone di solito privilegia la definizione più lunga — "sa-

pientiam esse rerum divinarum et humanarum scientia cognitionemque quae cuiusque rei causa sit" (*Tusc. disp.* IV, xxvi, 57) — ma si riferisce anche all'altra. Nel *De officiis*, per esempio, dice che la sapienza "rerum est divinarum et humanarum scientia," e poi aggiunge una spiegazione generale dei termini stessi della definizione, "in qua continentur deorum et hominum communitas et societas inter ipsos," mettendo l'accento sulla natura pratica e civile di tale virtù.<sup>4</sup>

Le epoche posteriori preferiscono in genere la definizione più breve, la quale, mediante le opere dello stesso Cicerone, Quintiliano (*Inst. orat.* XII, ii, 8), Boezio (*Philos. cons.* I, iv prosa, 13) e Sant'Agostino (*Contra acad.* I, viii, 23; *De trin.* XIV, i, 3) passa al Medioevo per poi divenire, con la riscoperta del mondo classico e lo sviluppo umanistico della letteratura sapienziale, un luogo comune durante il Rinascimento. Nel corso della sua evoluzione filosofica la formula stoica si adegua però al cangiante clima spirituale ed intellettuale della storia, denotando di volta in volta concetti diversi di sapienza. Con Sant'Agostino e la patristica, la locuzione, che nel mondo antico era considerata irriducibile, si trasforma in modo radicale, prima smembrandosi in conoscenza divina e terrena, di cui solo quella divina viene chiamata sapienza, e poi cessando di rappresentare una possibile conquista razionale dell'uomo, diventando invece un oggetto di grazia e di rivelazione e, in ultima analisi, identificandosi con la seconda persona della Trinità. Nel Rinascimento alcuni aspetti di questo concetto continuano a sopravvivere accanto a caratteristiche nuove di natura più umana e terrena. Coluccio Salutati, per esempio, cita la definizione ciceroniana ed assegna il primato gerarchico alla parte umana, intendendo per sapienza una virtù morale da preferirsi sia alla contemplazione metafisica del vero sia alla ricerca scientifica delle cause. Tuttavia a questa dimensione moderna rispetto al Medioevo si accompagna nello stesso Salutati un'altra considerazione assai più tradizionale, la quale gli fa dire agostinianamente che anche questa virtù deriva segretamente da Dio, autore di tutto ciò che è buono sulla terra. Ma le correnti più spregiudicatamente secolari del Rinascimento tendono al superamento della posizione medievale ed alla restituzione dell'idea di sapienza e della sua definizione al loro originario contesto umano e civile, in un atteggiamento che trova il suo punto estremo nell'identificazione della sapienza e dell'etica.<sup>5</sup>

La fortuna giuridica della locuzione incomincia con Domizio Ulpiano, autore della più diffusa definizione della giurisprudenza:

"Iurisprudentia est divinarum atque humanarum rerum notitia, iusti atque iniusti scientia." Questa proposizione, come tante altre di Ulpiano, fu accolta nel *Corpus iuris civilis* di Giustiniano, prima nel *Digesto* (I, x, 2) e poi anche nelle *Istituzioni* (I, i, 1). Di lì passò quindi alla grande tradizione dei glossatori e dei giuristi, i quali si interrogarono sul rigore logico della definizione, sull'idoneità dei suoi termini principali e sulla natura specifica del suo contenuto semantico. Nel dodicesimo secolo, per esempio, Irnerio, che fu il fondatore della scuola giuridica di Bologna ed un grande pioniere dello studio sistematico del diritto romano, considera la frase di Ulpiano dal punto di vista dei criteri aristotelici per le definizioni e trova che il celebre giurista non vi aveva aderito completamente. Nel tredicesimo secolo Accursio, l'autore della glossa ordinaria al *Digesto* ed alle *Istituzioni*, analizza la parola *notitia* e poi si chiede se sia necessario studiare a parte la teologia per avere cognizione delle cose divine; risponde di no, affermando allo stesso tempo che la giurisprudenza è la sapienza universale, "omnia in corpore iuris inveniuntur." Nel Cinquecento il celebre Cuiacio (Jacques Cujas) trova che la definizione di Ulpiano "commune est cum sapientia cum philosophia: quod autem sequitur, proprium est iurisprudentiae," mentre nel Seicento il Gotofredo (Denis Godefroy) spiega l'inscindibilità originaria della formula ricordando al lettore che il diritto divino ed il diritto umano anticamente facevano parte della stessa scienza giuridica.<sup>6</sup> Arriviamo così al Gravina, il quale, nel *De ortu et progressu iuris civilis*, uno dei primi tentativi di sistemazione storico-filosofica del diritto civile, afferma quanto segue:

Multa etiam sunt in jure nostro tum dicendi genera, tum regulae, atque principia juris e Stoicorum ducta principiis. Ut enim Stoici virtutis; ita et jurisconsulti sese justitiae sacerdotes appellabant: ut illi sapientiam, ita et hi jurisprudentiam rerum divinarum et humanarum scientiam definiunt.<sup>7</sup>

In altre parole, il Gravina riporta la definizione di Ulpiano alla sua origine stoica, riconosce i debiti del diritto verso quella scuola filosofica e suggerisce la superiorità sapienziale del giureconsulto ricordando la sua antica autodefinizione di sacerdote della giustizia.

Nel Rinascimento l'idea di sapienza perfetta entra anche nel campo della critica letteraria quando la figura dell'oratore ideale, che secondo Cicerone possedeva tale ampiezza di cognizioni, viene sovrapposta al concetto di poeta in un incontro decisivo fra la retorica e la teoria della letteratura. La sapienza universale del-

l'oratore diviene uno dei tratti distintivi della grande poesia, che è così arricchita di dignità filosofica.<sup>8</sup> Su questa sua nuova caratteristica fanno generalmente leva le difese della poesia contro le accuse di inferiorità rispetto alle altre attività intellettuali dell'uomo. È in questo contesto che Federico Ceruti, nel *De re poetica* (Verona, 1588),<sup>9</sup> ricorre alla definizione canonica della sapienza sostenendo che la poesia si occupa di tutte le "res divinas et humanas" (p. 10). E così anche Agnolo Segni nel suo *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poetica* (Firenze, 1581), in cui tenta di precisare il significato letterario dei termini stessi della definizione:

Possiamo dunque dalle cose dette infino qui raccorre questa diffinitione della poesia, ch'ella è imitazione delle cose humane et delle divine con orazione favolosa in versi secondo il furore et spirito divino. Et per cose humane intendiamo non solamente l'azzioni, ma i costumi dell'animo et gli affetti: et per divine non solamente le divine, ma anche quelle anchora della natura, la quale non è altro che instrumento di Dio. (p. 44)

La corrispondenza terminologica di Ceruti e Segni con Gravina non è esatta, mancando qui la parola "scienza," che nella *Ragion poetica* è indice delle possibilità gnoseologiche della poesia. Ceruti e Segni, servendosi di una parte della definizione di sapienza, intendono semplicemente estendere il campo consentito all'imitazione e non necessariamente mettere in rilievo le capacità conoscitive della poesia. Va detto pure che le difese in cui è riconoscibile l'antica formula sapienziale sono molto rare, preferendosi in genere adoperare i sostantivi "sapienza" e "filosofia" oppure espressioni meno convenzionali, come aveva fatto Marino nell'*Adone* (X, 139, 4) scrivendo che la poesia "il fior d'ogni scienza insieme accoglie." È questo il caso del maestro napoletano di cultura classica del Gravina, Gregorio Messere, il quale nel suo primo discorso in difesa *Della poesia*, da lui letto all'Accademia di Medinacoeli nel 1699 ed ancora inedito nella Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. XIII, B, 71, cc. 148r-152v) sostiene che "tanto suona poesia quanto filosofia, né umano sapere non si ritrova che in lei non si comprenda" (c. 148v). La *Ragion poetica* si colloca naturalmente in questa tradizione di difesa della poesia, anche se non si tratta certamente dell'unica sua ascendenza teorica.

Poiché l'espressione "scienza delle divine ed umane cose" arriva a Gravina simultaneamente da queste diverse linee di evoluzione semantica, i codici di riferimento originari sono in essa sovrapposti. La loro sovrapposizione corrisponde ad una quarta matrice, del tutto autonoma, che dà senso ad un concetto ibrido, generato

dall'incontro di categorie diverse. La reciproca compenetrazione degli elementi costitutivi della nozione di poesia è tale da non permettere, a chi la consideri solo sul piano sincronico, neanche di avvertire la presenza dei diversi codici nel processo di significazione. È anche per questo che non si è precedentemente sentita la necessità di sondare la definizione di Gravina. Né si può correttamente parlare di idea composita con elementi semantici legati da rapporti univoci ai singoli termini della locuzione. Le "divine ed umane cose" della definizione si riferiscono allo stesso tempo a tutti e tre i codici di riferimento, proporzionalmente al loro diverso grado di sopravvivenza nell'uso linguistico. Piuttosto quindi che pretendere di analizzare l'idea graviniana di poesia in componenti elementari presumibilmente separabili, come se si trattasse di un accostamento e non di una fusione di concetti, occorre fissare una gerarchia delle tre categorie contribuenti, tale da fare vedere la loro incidenza relativa sul pensiero dell'autore. Ciò si può fare delimitando il contenuto semantico della locuzione all'inizio del Settecento secondo il normale criterio lessicografico dell'ordinamento delle accezioni per frequenza d'uso.

La determinazione della tradizione dominante si presenta alquanto facile. E questo per due motivi: primo, perché nel Settecento la formula sembra essere ritornata principalmente al suo senso giuridico, come è evidenziato dai contemporanei di Gravina, i quali la ricordano in latino ed in italiano come definizione della giurisprudenza — questo è il senso dell'espressione nelle opere di Anton Maria Salvini, Muratori e Vico;<sup>10</sup> secondo, perché, come abbiamo già visto, Gravina stesso cita la locuzione latina come definizione, di matrice stoica, della giurisprudenza. È naturale che Gravina adoperasse la formula principalmente col suo significato giuridico, sia perché è quello che aveva maggiormente presente a causa della sua attività professionale (la prima edizione completa dell'opera *Originum juris civilis libri tres* è del 1708, lo stesso anno della *Ragion poetica*), sia perché è il significato che i suoi lettori avrebbero immediatamente associato a quelle parole.

L'assegnazione del secondo posto non risulta meno sicura. L'accezione di sapienza filosofica enciclopedica non godeva nel Settecento di particolare diffusione ma non era neanche arcaica, poiché diversi autori che avevano messo in risalto questo aspetto della formula — dagli stoici a Boezio e a Ugo Grozio (*De jure belli ac pacis*, proleg. 2) — erano abbastanza noti. Gravina stesso aveva menzionato il concetto stoico della sapienza parlando della giurisprudenza. Pur essendo, quindi, più profondamente radicata

nella tradizione giuridica, la definizione graviniana della poesia allude anche all'antica tradizione filosofica della sapienza. Che la giurisprudenza sia tuttavia la matrice principale significa che la sapienza filosofica connotata è di natura pratica e civile, secondo l'idea stoica e laico-rinascimentale, e non metafisica, secondo l'accezione medioevale e la sua parziale sopravvivenza umanistica.

Il contributo della tradizione critica viene quindi a trovarsi al terzo posto. I motivi di questa collocazione sono tre: 1. Nel linguaggio dei critici del Settecento la locuzione "scienza delle divine ed umane cose" con specifica applicazione al contenuto della poesia è totalmente assente, ed è infatti la sua singolarità nella *Ragion poetica* a renderla caratteristica della poetica graviniana. Sarebbe poco logico supporre che Gravina fosse l'unico ad accogliere la formula dalla storia della critica letteraria; è più probabile che nel primo Settecento l'espressione non avesse più le connotazioni letterarie del passato, ricordandole al massimo solo raramente e in forma vaga, essendosi cristallizzata nell'uso comune come definizione della giurisprudenza. 2. La locuzione è abbastanza rara anche nel linguaggio critico dei secoli precedenti, in cui si incontra spesso invece la parola "sapienza," o un suo derivato lessicale, senza qualificazioni perifrastiche.<sup>11</sup> Nel caso della *Divina Commedia*, per esempio, vi è tutta una tradizione in cui il verso "quel savio gentil che tutto seppe" (*Inf.* VII, 3), che nel contesto d'origine si riferisce a Virgilio, viene applicato allo stesso Dante, trasformandosi in "seppe tutto e tutto scrisse" in una pagina di Benedetto Varchi nel Cinquecento, in "tutto seppe e di tutto meravigliosamente seppe scrivere" in un giudizio di Francesco Redi nel Seicento, e quindi in "sapendo e dicendo tutto ciò che in quei tempi da uno scelto spirito potea sapersi e dirsi" in una lezione di Anton Maria Salvini all'Accademia della Crusca nel Settecento.<sup>12</sup> 3. I critici del Cinquecento che adoperano l'espressione in senso esclusivamente letterario non sono menzionati da Gravina in nessuno dei suoi scritti.<sup>13</sup> Questa non è una dimostrazione scientifica che egli non li conoscesse, ma è un'indicazione convincente che le loro opere, ammesso che le avesse studiate, non ebbero certo un ruolo determinante nello sviluppo della sua poetica.

Poiché è di gran lunga quello dominante, il significato giuridico può essere ritenuto il senso proprio dell'espressione; gli altri due sono sensi estensivi rispetto a quello proprio e possono essere considerati semplici connotazioni della locuzione, mentre il senso proprio ha più l'aspetto di una designazione precisa. Per determinare ora esattamente il contenuto concettuale del senso proprio, è

necessario mettere a fuoco l'accezione giuridica della parola "cose" che nella locuzione ha un posto di rilievo. Ciò non si presenta difficile se anche questa volta ci rivolgiamo ad una tradizione latina per la matrice di significato, poichè in latino la parola *res* può assumere anche il senso di *istituzione*. Nel latino classico si tratta di un uso raro, ma ciò non riduce minimamente la sua efficacia sull'italiano latineggiante di Gravina in quanto questo è il senso che la parola *res* ha nell'espressione *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, titolo di una perduta opera di Varrone che, sin dal resoconto che ne aveva dato Sant'Agostino (*De civ. Dei*, VI, 3), era diventato comune nella storia della cultura latina, e che inoltre suggeriva anche sintatticamente la definizione di Gravina. Tra i contemporanei Vico cita il titolo più volte, ed adopera frequentemente "cosa" con il valore di "istituzione."<sup>14</sup> Da ciò risulta che nel senso proprio, la locuzione "scienza delle divine ed umane cose" è la conoscenza delle istituzioni civili e religiose di un popolo, a cui si aggiungono una connotazione principale di sapienza filosofica perfetta ed una connotazione secondaria, e più vaga, dell'estensione universale della conoscenza presupposta dall'imitazione poetica.

Da questa analisi della nozione graviniana di poesia risulta riconfermata la posizione del Quondam, il quale — per altre vie e sulla scorta di altri testi — ha ripetutamente messo a fuoco l'importanza del contesto napoletano della formazione di Gravina, seguendo in ciò anche lui le indicazioni di lavoro di Nicola Badaloni sullo studio del "previchismo." In piena armonia con le istanze migliori dell'ambiente napoletano, Gravina teorizza la poesia come "strumento di conoscenza" e conferisce al poeta la figura del sapiente, il cui ruolo sociale è a sua volta geneticamente collegato a quello dell'intellettuale del cosiddetto "popolo civile" meridionale.<sup>15</sup> La stratificazione semantica della definizione di poesia nella *Ragion poetica* riconduce autonomamente a questa interpretazione globale del Gravina, in collisione ideologica con l'*Arcadia* del Crescimbeni. Ma allo stesso tempo i risultati di questa ricerca privilegiano più di quanto non sia stato fatto finora l'aspetto specificamente giuridico dell'esperienza napoletana e della sua attività a Roma. Il rilevamento dell'ascendenza stoico-giuridica del concetto graviniano di poesia da un lato rende maggiormente significativa la nota tematica delle leggi e della loro interpretazione nello scontro con l'*Arcadia*,<sup>16</sup> e dall'altro spiega come questo urto ideologico fosse inevitabile, poichè nella *Ragion poetica* il poeta è colui che ha la responsabilità intellettuale e l'autorità culturale di

presentare nelle sue opere modelli di comportamento orientati al miglioramento della società, utilizzando in modo ideologico e non meramente tematico il *topos* della poesia come forza civilizzatrice. Al fine di una più esatta e completa caratterizzazione del classicismo graviniano, è utile in questo contesto ricordare che nell'*Ars poetica* di Orazio viene prima detto che "scribendi recte sapere est et principium et fons" (v. 309) e poi precisato che nell'antichità questa sapienza era di natura essenzialmente giuridica. "Fuit haec sapientia quondam, / publica privatis discernere, sacra profanis, / concubito prohibere vago, dare iura maritis, / oppida moliri, leges incidere ligno" (vv. 396-99). Si tratta in altri termini di scienza delle divine ed umane cose, vista dalla prospettiva del giuriconsulto, a cui è affidato il compito di indicare come si possa meglio regolare il progresso civile dell'umanità. "Appo gli antichi," dice Gravina, la poesia "era fondata sull'utilità comune ed era scuola da ben vivere e governare," e ricorda che "in poetico suono si porgeano anche le leggi" (p. 273).<sup>17</sup>

Questa posizione ideologica, che riceve la sua espressione finale nella *Ragion poetica*, è riscontrabile solo allo stato embrionale nelle opere precedenti. Nel *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, che è del 1692, Gravina afferma che Dante nella *Divina Commedia* "non solamente le umane e le civili cose, ma le divine e le spirituali mirabilmente comprese" (p. 59). E nel *Dialogo tra Faburno e Alcone sopra le egloghe di Bione Crateo*, che è dello stesso periodo (data *ante quem*: 1692), Gravina pone come ideali di perfezione artistica i poeti dell'età mitica, da lui chiamati con un'espressione di derivazione agostiniana (*De civ. Dei*, XVIII, 14) "antichi teologi" — ritratti dei "primi autori della poesia, che le naturali e le divine cose di figure sensibili e di geni e membra umane vestirono."<sup>18</sup> Queste espressioni non sono ancora generalizzate in definizioni della poesia ma lasciano vedere chiaramente l'orientamento di Gravina verso la futura locuzione. Tale disposizione concettuale già diventa esplicita nel *Regolamento degli studi di nobile e valorosa Donna*, che è probabilmente degli ultimi anni del secolo, opera in cui ci viene detto che per poesia s'intende "la sapienza ridotta in fantasia ed in metro" (p. 188). La riscoperta della nozione stoica di sapienza filtrata attraverso la giurisprudenza costituirà il passo decisivo verso la definizione della *Ragion poetica*. Senza cedere alla tentazione di leggere i primi scritti critici in funzione della *Ragion poetica*, si può dire che essi manifestino uno stato di indeterminazione teorica in cui il Gravina va ricercando la nozione di poesia



che troverà solo nell'opera più matura e solo con l'ausilio della giurisprudenza.

Il problema d'interpretazione che è stato rilevato a proposito della definizione della poesia nella *Ragion poetica* ci ha portato a constatare che l'originalità del classicismo graviniano consiste principalmente nell'importazione dell'idea di giurisprudenza nella poesia, effettuata formalmente attraverso una *contaminatio* intenzionale dei codici di riferimento, e concettualmente mediante il trasferimento del poeta nella parte del giureconsulto di ascendenza stoica, divenuto ora creatore d'opere d'arte come modelli di vita sociale e religiosa. Nel quadro dello sperimentalismo critico contemporaneo, i corollari fondamentali della teoria graviniana spiccano fortemente come esigenza di impegno sociale, di preparazione culturale e di facoltà di discriminazione qualitativa fra le vie aperte al progresso umano. Da questa posizione appare immediatamente chiaro il senso ideologico della sua teoria della letteratura, tutta tesa a dare attualità storica alla poesia, assegnando al poeta il ruolo determinante di guida e di controllore, capace di educare gli uomini secondo l'ordine assiologico del mondo civile, di cui egli ha una comprensione superiore.

University of Toronto

## NOTE

- 1 Salvo indicazioni contrarie, le opere del Gravina sono citate dagli *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam (Bari: Laterza, 1972). In quanto alla critica, da tenere presenti soprattutto N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico* (Milano: Feltrinelli, 1961); A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina* (Milano: Mursia, 1968); Id., *Filosofia della luce e luminosi nelle egloghe del Gravina* (Napoli: Guida, 1970); Id., "Addenda graviniana: i prologhi inediti alle tragedie con alcune osservazioni sulla visione tragica delle stesse," *Filologia e letteratura* XVI (1970), 265-320; Id., "Intorno ad alcune recenti pubblicazioni di storia della cultura napoletana tra Sei e Settecento," *La rassegna della letteratura italiana*, ii-iii (1972), 336-54; G. Ricuperati, "Studi recenti sul primo Settecento italiano: Gianvincenzo Gravina e Antonio Conti," *Rivista storica italiana*, iii (1970), 611-44; E. Garin, "Ricerche recenti sul Gravina," *Rivista storica della filosofia italiana*, ii (1971), 204-06; M. Rak, *La fine dei grammatici* (Roma: Bulzoni, 1974).
- 2 *La frusta letteraria*, in *Opere*, a cura di F. Fido (Milano: Rizzoli, 1967), p. 293.
- 3 Per una rassegna orientativa, anche se incompleta, cfr. *Thesaurus linguae latinae* (Lipsia: 1919-1934), s.v. "Divinus," vol. V, t. I, col. 1622.
- 4 Di Seneca cfr. anche *Ep.* LXXIV, 29; LXXXVIII, 35; CIV, 22; CX, 8, *Ad. Helv. cons.* IX, 3. Di Cicerone cfr. anche *De off.* II, ii, 5; *Disp. tusc.* V, iii, 7; *De or.* I, 212. Sul *De officiis* ha richiamato l'attenzione S. Battaglia, "Processo a Dante nel Cinquecento," *Filologia e letteratura* XIII (1967), 17-18.
- 5 Su questo paragrafo cfr. E.F. Rice, Jr., *The Renaissance Idea of Wisdom* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958), pp. 3-13 (Agostino), 36-43 (Salutati), 211-12 (Sapienza come etica). L'umanista Bartolommeo della Fonte,

che non è menzionato in questo volume, con la formula "humanarum divinarumque rerum cognitio" designava tutta la filosofia, come risulta da C. Trinkaus, "A Humanist's Image of Humanism: The Inaugural Orations of Bartolomeo della Fonte," *Studies in the Renaissance* VII (1960), p. 118.

- 6 Di Irnerio cfr. *Exordium institutionum secundum Irnerium*, a cura di H. Kantarowicz nei suoi *Studies in the Glossators of Roman Law* (Cambridge: The University Press, 1938), p. 240. Per le glosse di Accursio e del Cuiacio cfr. la celebre edizione, corredata di diversi antichi commenti, del *Corpus iuris civilis Iustiniani* (Lugduni, 1627), vol. I, col. 20 (*Dig.* I, i, 10) e vol. V, col. 12 (*Inst.* I, i, 1). Del Cuiacio cfr. inoltre *Jacobi Cujacii opera* (Prati: Giachetti, 1839), vol. VII, col. 7. Per le spiegazioni del Gotofredo, del Cuiacio e dell'Accursio si veda pure L.A. Muratori, *Dei difetti della Giurisprudenza*, a cura di G. Borni (Milano: Rizzoli, 1958), pp. 17-18. Con riferimento alla glossa del Cuiacio va inoltre ricordato che Boncompagno da Signa, già nel tredicesimo secolo, nella *Rhetorica novissima* aveva sostenuto che "sapientia philosophorum est divinarum et humanarum rerum sollicita indagatio," p. 294 dell'edizione nei *Monumenta iuridica M. Aevi*, a cura di A. Gaudenzi (Bologna: 1891), vol. 2.
- 7 *Opera seu originum juris civilis libri tres* (Napoli: 1756), vol. I, p. 36. Il *De ortu et progressu* è il primo dei tre libri.
- 8 Su questo concetto si veda R. Barilli, *Poetica e retorica* (Milano: Mursia, 1969), capp. 1-4.
- 9 Al titolo del trattato seguono le parole "libellus incerti auctoris," ma per l'attribuzione al Ceruti si veda B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961), p. 11.
- 10 A.M. Salvini, *Discorsi accademici* (Venezia: Pasinelli, 1735), vol. I, p. 185 — questa interpretazione della formula verrà citata poi dal Tommaseo-Bellini s.v. "giurisprudenza"; L.A. Muratori, *Op. cit.*, pp. 17-18; G.B. Vico, *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini (Firenze: Sansoni, 1971), p. 173, (*Scienza nuova prima* I, 2), pp. 347 e 367, (*Vici vindiciae* III, 8 e IV), p. 823, (*De ratione*, XI).
- 11 Fra gli autori che rientrano in questa categoria si possono citare, oltre il Marino, Lope de Vega e Cervantes, sui quali cfr. Ramon Menéndez Pidal, "La poesia como ciencia en el Barroco (apuntes varios)," *Rivista di cultura classica e medioevale* VII (1965), 1-5.
- 12 B. Varchi, *Lezioni due sopra la pittura e scultura* (1546), in *Opere* (Milano: Bettoni, 1834), vol. I, p. 132; F. Redi, *Esperienze intorno alla generazione degli insetti* (1668), in *Scritti di botanica, zoologia e medicina*, a cura di P. Polito (Milano: Longanesi, 1975), p. 95; A.M. Salvini, "Sopra la lingua toscana" (1715), in *Prose toscane*, sec. ediz. (Venezia: Pasinelli, 1734), p. 244.
- 13 Una possibile eccezione è Antonio Maria de' Conti, che nel *De arte poetica* (1582) include i dialoghi di Platone fra le opere poetiche, aggiungendo che in esse "res et divinae et humane tractantur," citato da B. Weinberg, *op. cit.*, p. 424. In un elenco di nomi nel *De conversione doctrinarum* Gravina lo menziona come Marcantonio Maioragio, che era lo pseudonimo letterario del Conti, senza però fare riferimenti al *De arte poetica* — cfr. *Scritti critici e teorici*, p. 147.
- 14 Su questo significato di *res* e sull'uso che ne fa Vico si veda l'introduzione di T.G. Bergin e M.H. Fisch alla loro traduzione *The New Science of Giambattista Vico* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1968), pp. xlv-xlv; in questa versione la parola "cosa" è spesso tradotta "institution." Per le citazioni del titolo varroniano, di cui Vico tralascia la parola "antiquitates," cfr. i capoversi 6, 52, 284, 364, 990 della *Scienza nuova* del 1744, rispettivamente alle pp. 381, 411, 453, 471, 662 dell'edizione citata delle *Opere filosofiche*.
- 15 Q. Quondam, "Nota critica," in appendice agli *Scritti critici e teorici*, p. 599.
- 16 A questo proposito si veda la lettera di Gravina al Maffei, *Della division d'Arcadia, lettera ad un amico*, ora disponibile con le annotazioni del Crescimbeni e con la sua difesa, il *Disinganno*, pubblicate da A. Quondam, in "Nuovi docu-

menti nella crisi dell'Arcadia nel 1711," *Atti e memorie dell'Arcadia*, serie III, VI, fasc. 1, pp. 105-228.

- 17 Orfeo ed Anfione, dice Messere, "ridussero alla vita civile gli uomini che nelle selve tra le spelonghe, come tigri ed orsi, senza legge viveano" (op. cit., c. 150v), e aggiunge che Solone aveva scritto in versi "le leggi e le concioni" (c. 151v).
- 18 *Filosofia della luce e luminosi*, p. 49.

## Ugolino's Supposed Cannibalism: A Bibliographical Note

Robert Hollander

Ugolino's narration of the horrifying week during which he and his children were starved to death by the agents of Archbishop Ruggieri ends with a verse that causes greater difficulty than is perhaps warranted:

"Poscia, piú che 'l dolor, poté 'l digiuno."<sup>1</sup>  
("Then fasting had greater effect than grief.")

While, with only few exceptions, the first five centuries of the commentary tradition took the line to mean only that Ugolino died of starvation, the last one hundred and sixty years have witnessed the emergence of one of the most vexing controversies that currently exists among exegetes of the *Commedia*. This fairly recent *crux interpretum* receives various resolutions. The majority of modern commentators would agree with the general sense offered in my own translation (above), and either assumes or reasons that the verse signifies exactly what it seems to assert, namely that Ugolino's week-long deprivation of any nourishment finally overcame the last energy of which he was aware as promoting his will to live, that of grief. Others, as is well known, assert that Dante is here intentionally ambiguous, having left the possibility of a cannibalistic atrocity balanced in our minds. Still others — a small but growing minority — hold that we should understand no less than that the verse requires us to understand that he bit into the flesh of the dead children in a last despairing attempt to nourish himself.

In a recent article I have argued that the central drama of the concluding portion of Ugolino's narrative (XXXIII. 37-74) lies elsewhere than is usually perceived. In my view the suppressed revelation — one that Dante hoped we would read between Ugolino's

lines — concerning this horrified and horrifying sinner is nothing other than his own failed paternity. In this reading Luke's gospel, and in particular the parable of the importunate friend (Luke 11: 5-13), becomes the most pertinent antecedent text that conduces to a clearer understanding of the desperate drama of this problematic canto.<sup>2</sup> If this perception of a palimpsestic presence of Luke's parable is convincing, if a reader believes that Ugolino's spiritual failure is the most important fact which we discover about him when we consider his words with circumspection, then we may find ourselves less ready to consider him a sympathetic or a noble victim of Ruggieri's cruelty than has been many a previous reader. It might then also seem reasonable to expect that such an understanding of Ugolino's wider culpability would lend support to those who claim that he ingested the flesh of the children. It is, however, my opinion that acceptance of such a reading, which has a sole early champion in Jacopo della Lana,<sup>3</sup> adds a dimension to the scene which is probably gratuitous, given the importance of Ugolino's spiritual failure. It would have been strange, I think, for Dante to have wished to conclude an episode which is concerned with carnal misinterpretation of spiritual truth by inviting us — with whatever degree of ambiguity — to make a carnal interpretation of Ugolino's last utterance. The four recent American proponents of a cannibalistic reading, Shapiro (1974), Freccero (1977), Cook/Herzman (1979), and Herzman (1980), are among the few discussants since Pietrobono (1946) and Raya (1955) to insist upon this spectacular but unlikely interpretation.<sup>4</sup>

Earlier reviews of the *crux interpretum* that should be consulted include Blanc (1861), pp. 316-21; Scartazzini (1874 — but see his fuller bibliography in 1900); Poletto (1894) — the first modern commentator to suggest that, if Ugolino did not ingest the flesh of the dead children, he at least momentarily attempted to do so; Murari (1898); D'Ovidio (1907); Ricci (1921<sup>2</sup>). D'Ovidio offers the single most exhaustive review of the problem which we possess (pp. 63-116 are devoted to "Le ultime parole di Ugolino"; but see also pp. 3-60, which discuss "L'episodio di Ugolino" and pp. 119-40, which confront "L'Ugolino del De Sanctis"). It is surprising that so few contemporary discussants make use of this essential and sensible work.<sup>5</sup> It is probably significant that nearly all who have devoted a major effort to the history of the interpretation of the verse reject the cannibalistic reading.<sup>6</sup>

What follows is a tabular review of the history of the debate put forward in the hope that future students of the problem will find

some of their task accomplished. This form of representation does not allow for the shadings which one finds in at least some of the arguments as they are advanced. It does reveal the fluctuating nature of critical debate, as well as the tendency of any given critical position to replicate itself.<sup>7</sup>

*Ugolino died of  
hunger*

*Ugolino died of  
hunger; he did not  
eat (or try to eat)  
children*

*Verse ambiguous,  
but lends credence  
to notion of canni-  
balism*

*Ugolino ate (or  
tried to eat) the  
children*

Lana (1324)

Guido da Pisa  
(1327)  
Ottimo (1333)  
Pietro di Dante  
(1358?)  
Benvenuto (1373)  
Buti (1385)  
Anon. Fiorentino  
(1400?)  
Serravalle (1416)  
Guiniforto (1440  
ca.)

Nidobeato (1477)

Vellutello (1544)  
Daniello (1568)

Venturi (1732)

Lombardi (1791)  
Biagioli (1818)  
Costa (1819)

Viviani (1823)

Cesari (1824)  
Rossetti (1826)  
Arrivabene (1827)  
Borghi (1827)  
Tommaseo (1837)  
"Philaethes"  
(1839)

L. Martini (1840)  
B. Bianchi (1844)  
Fratlicelli (1852)  
Lambri di  
Longiano (1854)

Zani de' Ferranti  
(1855)

Andreoli (1856)

Gregoretto (1856)  
M. Romani  
(1858)

- Blassutti (1864)  
 Trissino (1864)  
 Venturini (1865)
- Blanc (1861)  
 Di Siena (1867)  
 Camerini (1869)
- B. Bianchi (1868)  
 De Sanctis (1869)
- Fornaciari (1869)
- F. Betti (1873)  
 De Marzo (1873)  
 Scartazzini (1874)
- Bergmann (1881)  
 Lubin (1881)
- Giuliani (1877)
- Cornoldi (1887)
- Plumptre (1886)  
 Hazelfoot (1887)
- Campi (1888)  
 Bartolini (1889)  
 Casini (1889)
- Longoni (1889)  
 Gubernatis (1891)
- Berthier (1892)  
 Butler (1892)  
 S. Betti (1893)
- Belli (1894)  
 F. Martini (1894)
- Poletto (1894)
- Vernon (1894)  
 De Leonardis (1895)
- Passerini (1897)
- Acquaticci (1898)  
 Murari (1898)
- Palmieri (1898)
- Oelsner (1900)
- F. Romani (1901)
- Tozer (1901)
- Pascoli (1898)
- Fornaciari (1904)
- Carroll (1904)
- Vincent (1904)
- Torraca (1905)
- Boselli (1907)  
 D'Ovidio (1907)  
 Lisio (1907)  
 Grandgent (1909)  
 Espinasse-  
 Mongenet (1913)

- Laminne (1913)  
 Langdon (1918)  
 Olschki (1918)  
 Casini/Barbi (1921)  
 Federzoni (1921)  
 Mestica (1921)  
 Ricci (1921)  
 Steiner (1921)  
 Rossi (1923)  
 G. Mazzoni (1924)  
 Scarano (1924)  
 G. A. Venturi (1924)  
 Pompeati (1925)  
 Del Lungo (1926)  
 Tamburini (1926)  
 Johnston (1928)  
 Folingio (1929)  
 Scartazzini/Vandelli (1929)  
 Howell (1931)  
 Grabher (1934)  
 Trucchi (1936)  
 Provenzal (1938)  
 Vitali (1943)  
 Pietrobono (1946)  
 Porena (1946)  
 Rivalta (1946)  
 Spoerri (1946)  
 Villaroel (1947)  
 Lepore (1950)  
 Falchitto (1952)  
 Gmelin (1954)  
 Malagoli (1955)  
 Sapegno (1955)  
 Raya (1955)  
 Soprano (1955)  
 Montanari (1956)  
 Mattalia (1960)  
 Ammendola (1962)  
 Bianchi/Manetti (1962)  
 Chimenz (1962)  
 Marcazzan (1962)  
 Morvidi (1962)  
 Sbriccoli (1963)  
 Contini (1965)  
 Fallani (1965)



Pézard (1965)  
Ramat (1965)

Russo (1966)

Sortino (1967)

Bargellini (1968)

Giacalone (1968)  
Petrocchi/Ciotti  
(1968)  
Caliagaris (1969)  
Gallardo (1969)

Sansone (1969)

Singleton (1970)

Bàrberi Squarotti  
(1971)  
Musa (1971)  
Mazzoni (1972)

Shapiro (1974)

Bosco (1976)  
Cioffari (1977)  
Lonergan (1977)

Freccero (1977)

Bosco/Reggio  
(1979)

Cook/Herzman  
(1979)

Pasquini (1980)

Boitani (1981)

Pasquini/Quaglio  
(1982)

While I would be the last to suggest that a "majority vote" among the commentators is in itself convincing evidence for a given interpretive position, I do think that the history of the debate is instructive on several grounds.

1) Lana's (1324) position, whether it was his or an anonymous copyist's, was available from the earliest days of the exegetical tradition. That it received no support from other early commentators (and was strongly opposed by Buti [1385], who is generally conceded to have been the most knowledgeable local historian of things Pisan) is probably to be considered a serious objection to the validity of the more melodramatic reading.

2) Niccolini's resuscitation of Lana's reading (see note 6), while it did occasion a nineteenth-century debate of some acerbity, did not eventuate in extensive scholarly attention to that debate, which remains an interesting curiosity, but not an important contribution toward resolving the difficulty.

3) De Sanctis (1869), on the other hand, is the true father of the modern cannibalistic interpretation. Yet even such as Raya (1955) have complained that his reading is far too cautious. De Sanctis actually argued for the probable correctness of the traditional interpretation, going on to suggest that the line was — whatever Dante's intention — ambiguous, that it allowed for, if it did not finally sanction, such a reading. It is surprising that so many who align themselves with De Sanctis's interpretation use it to support a far less delicate critical response to the verse.

If a given reader of a text perceives something in it, one who does not see that something runs the risk of playing Polonius to that observer's Hamlet. The shape of poetic utterance, like that of a cloud, tends to call up subjective responses. To those who find the cannibalistic interpretation attractive, one who does not do so can only offer his scepticism. There are no proofs in such matters. On the other hand, those who seek to prove the cannibal's case by drawing our attention to the many images of eating in cantos XXXII and XXXIII — as has several times been done — may be reproved. Are we to understand that Tydeus, because he gnawed on the freshly severed head of Malanippus (*Thebaid* VIII. 751-66 — the source of Dante's horrific description of Ugolino and Ruggieri), will also be found punished in hell as a "cannibal"? Or that Lucifer, chewing on three sinners (and indeed on the head of Judas) should be similarly regarded? It is probably more sensible to believe that the cannibalism which we find enacted here in Dante's pages points beyond itself to a spiritual condition, that it is not so much reflective of the literalist's desire to find a carnal cause as it is of a deliberately wrought poetic effect.

Princeton University

## NOTES

- 1 The text is drawn from Petrocchi (1966). For this and all following references to Dante's commentators, see the chronologically ordered Bibliographical Note which follows these remarks. I would like to acknowledge the contributions to this investigation of my research assistant at Princeton University, Timothy Hampton, and of the staff of Special Collections at the John M. Olin Library at Cornell University, as well as that of Interlibrary Services at Princeton's Firestone Library.
- 2 See Robert Hollander, "*Inferno* XXXIII, 37-74: Ugolino's Importunity," forthcoming in *Speculum* (1984?). Perhaps the focal verse in Luke is "If a son shall ask bread of any of you that is a father, will he give him a stone?" (11:11). In my interpretation, Ugolino's stony silence (see *Inf.* XXXIII. 49: ". . . sí dentro

- impetrai") reveals his failure to assume even the minimally responsive role attributed to the father in the parable.
- 3 Two pieces of information may undermine the importance of this singular early reading. First, Scarabelli, the editor of Lana (1324), points out (pp. 501-02) that one MS (the Magliabecchiano) simply reads "qui mostra che furono morti, il digiuno vinse il dolore." Scarabelli speculates that the [rather jumbled] continuation found in other MSS may result from a later anonymous interpolation: ". . . dolore, ch'elli mangiò d'alcuni di quelli. Infine morì pure di fame perché non durò che non putrefacessero le loro carni." Second, it is *this* reading which later appears verbatim in the compilation of earlier commentators published in 1477 (Venice, Vendelin da Spira — see the *Catalogue of the Cornell Dante Collection*, pp. 3-4) and in Nidobeato (1477), a similar compendium. Whether or not the notice of the cannibalistic conclusion to the episode is Lana's or another's, we can say that there was only one source of this interpretation which we have to date been able to locate. Both that fact and the formulation of what Ugolino purportedly did (began to ingest the flesh of the children but then disgustedly ceased — a rather colorful inference to make from the bare bones of the verse) tend to reduce the authority of the comment. It is advanced with less dubiety than its nature should summon by some of those who discuss this problem.
  - 4 Mattalia (1960) "officially" opts for an ambiguous meaning, but confesses a personal preference for the more flamboyant reading. Like Poletto (1894), Pietrobono is drawn to the cannibalistic hypothesis, but retreats from fully embracing it: "L'espressione è volutamente misteriosa," he says; he continues by arguing that this possible reading of a possible action may be justified by other references to eating in the surrounding text. Enlarging upon this observation, Raya (1955) was the first to offer an aggressive argument in favor of a cannibalistic interpretation.
  - 5 For more recent responses see Russo (1966) and Bosco (1976), p. 799.
  - 6 But see Raya (1955), who puts forth seven reasons for believing that the verse should be taken as indicating that Ugolino ate the children. His article offers a review of the local and passionate nineteenth-century debate — one that, because of its amateurish bearing and legalistic tone has not often entered into the commentary tradition (and is not reflected in the text of this discussion or in the following table — initiated by G. Niccolini, who in 1825 resuscitated the interpretation attributed to Jacopo della Lana, in which Carmignani and Rosini were the major adversaries (the former in the service of the Lanean thesis). See also Ricci (1921<sup>2</sup>), pp. 227-28.
  - 7 For full bibliographical entries for each of the discussants in the following table see the Bibliographical Note. With regard to the table itself it should be explained that some later commentators who interpret the verse to mean only that Ugolino starved to death are in implicit polemic with those who propose that the verse allows us to believe that he ate (or attempted to eat) the children; others seem not to want to enter the controversy or do not care (or perhaps even know) that it exists. Since it is not possible to make such distinctions with certainty, I have merely reported each absolute verdict as accurately as I was able to do.

## BIBLIOGRAPHICAL NOTE

- |                      |  |
|----------------------|--|
| Lana (1324)          | <i>Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese</i> , a cura di Luciano Scarabelli. Bologna: Tipografia Regia, 1866-67. |
| Guido da Pisa (1327) | <i>Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno</i> , edited with Notes and an Introduction by Vincenzo |

- Cioffari. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1974.
- Ottimo (1333) *L'Ottimo Commento della Divina Commedia* [Andrea Lancia]. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante. . . , [ed. Alessandro Torri]. Pisa: N. Capurro, 1827.
- Pietro di Dante (1340) *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comediam Commentarium*, [ed. Vincenzo Nannucci]. Florence, G. Piatti, 1845. For the second and third redactions [1350-55? 1358?] see *Il "Commentarium" di Pietro Alighieri nelle redazioni ashburnhamiana e ottoboniana*, ed. R. della Vedova & M.T. Silvotti. Florence: L.S. Olschki, 1978. [To date only *Inferno*.]
- Benvenuto (1373) *Benevenuti [sic] de Rambaldi de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*. . . , ed. Jacobo Philippo Lacaita. Florence: G. Barbèra, 1887.
- Buti (1385) *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*. . . per cura di Crescentino Giannini. Pisa: Fratelli Nistri, 1858-62.
- Anon. Fiorentino (1400?) *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ed. Pietro Fanfani. Bologna: G. Romagnoli, 1866-74.
- Serravalle (1416) *Fratris Johannis de Serravalle Ord. Min. Episcopi et Principis Firmani Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii*, [ed. Marcellino da Civezza & Teofilo Domenichelli]. Prato: Giachetti, 1891.
- Guiniforto (1440 ca.) *Lo Inferno della Commedia di Dante Alighieri col commento di Guiniforto delli Bargigi*, ed. G. Zac[c]heroni. Marseilles, L. Mossy & Florence: G. Molini, 1838.
- Nidobbato (1477) *La Comedia di Dante Aldighieri, excelso poeta fiorentino*. Milan: [Ludovicus & Albertus Pedemontani for Martino Paolo Nidobeato & Guido Terzagò], 1477-78.
- Vellutello (1544) *La Comedia di Dante Aligieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello*. Venice: F. Marcolini, 1544.
- Daniello (1568) *Dante con l'esposizione di M. Bernard[in]o Daniello da Lucca sopra la sua Comedia dell' Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso*. . . . Venice: Pietro da Fino, 1568.
- Venturi (1732) *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. . . col commento del P. Pompeo Venturi. Florence: L. Ciardetti, 1821.
- Lombardi (1791) *La Divina Commedia, novamente corretta, spiegata e difesa da F. B. L. M. C.* [i.e., Fra Baldassare Lombardi, minore conventuale]. Rome: A. Fulgoni, 1791[-92].

- Biagioli (1818) *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di G[iosafatte] Biagioli*. Paris: Dondey-Dupré, 1818-19.
- Costa (1819) *La Divina Commedia con brevi note di Paolo Costa*. Bologna: Cardinali e Frulli, 1826-27.
- Viviani (1823) *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del codice bartoliniano* [ed. Q. Viviani]. Udine: Fratelli Mattiuzzi, 1823.
- Cesari (1824) *Bellezze della Divina Commedia di Dante Alighieri: Dialoghi d'Antonio Cesari*. Verona: P. Libanti, 1824-26.
- Rossetti (1826) *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento analitico di Gabriele Rossetti*. London: John Murray, 1826-27.
- Arrivabene (1827) *Il secolo di Dante, commento storico di Ferdinando Arrivabene* [= 3rd vol. of Viviani (1823)]. Udine: Fratelli Mattiuzzi, 1827.
- Borghi (1827) *La Divina Commedia con nuovi argomenti e note [di G. Borghi]*. Florence: P. Borghi, 1827.
- Tommasèo (1837) *La Divina Commedia con le note di Niccolò Tommasèo e introduzione di Umberto Cosmo*. Turin: UTET, 1927-34 [repr. of 2nd ed., 1865].
- "Philalethes" (1839) *Commento del re Giovanni di Sassonia (Filalete) alla "Divina Commedia."* Italian translation of notes to *Inferno* in *Propugnatore*, XX, 1 (1887), 334-70; XX, 2 (1887), 64-108; 352-83; *L'Alighieri*, I (1889)-IV (1893), *passim*.
- L. Martini (1840) *La Divina Commedia di Dante Alighieri dichiarata secondo i principii della filosofia per Lorenzo Martini*. Turin: G. Marietti, 1840.
- B. Bianchi (1844) see B. Bianchi (1868)
- Fratlicelli (1852) *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di P[ietro] Fraticelli*. Nuova ediz. con giunte e correzioni. . . . Florence: G. Barbèra, 1886 [1887?].
- Lambri di Longiano (1854) *La Divina Commedia di Dante Allighieri all'intelligenza di tutti; studio d'un Solitario* [i.e., P.I. Lambri di Longiano], 3rd ed. Florence: P. Fioretti, 1864.
- Zani de' Ferranti (1855) *Di varie lezioni da sostituirsi alle invalse nell' "Inferno" di Dante Alighieri*. Bologna: Marsigli e Rocchi, 1855, pp. 145-46.
- Andreoli (1856) *La Divina Commedia di Dante Alighieri col Commento di Raffaello Andreoli*. Florence: G. Barbèra, 1887.
- Gregoretto (1856) *La Commedia di Dante Allighieri interpretata da Francesco Gregoretto*, 2<sup>a</sup> ediz., corretta e ampliata. Venice: M. Visentini, 1869.

- M. Romani (1858) *La Divina Commedia di Dante Alighieri spiegata al popolo di Matteo Romani arciprete di Campegine. Reggio: G. Davolio, 1858-61.*
- Blanc (1861) *Saggio di una interpretazione filologica di parecchi passi oscuri e controversi della "Divina Commedia" per L. G. Dr. Blanc, con proemio, osservazioni ed aggiunte di O. Occioni: "l'Inferno." Trieste: C. Coen, 1865.*
- Bennassuti (1864) *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento cattolico di Luigi Bennassuti, arciprete di Cerea. Verona: G. Civelli, 1864-68.*
- Trissino (1864) *La Divina Commedia di Dante Alighieri esposta in prosa a comune intelligenza dal conte Francesco Trissino, 2nd ed. Milan: G. Schieppatti, 1864 (1st ed. 1857-58).*
- Venturini (1865) *La Divina Commedia di Dante Alighieri recata alla popolare intelligenza da Domenico Venturini. Rome: Tipografia Tiberina, 1865.*
- Di Siena (1867) *Commedia di Dante Alighieri con note di Gregorio di Siena, Inferno. Naples: Perrotti, 1867-70.*
- B. Bianchi (1868) *La Commedia di Dante Alighieri, nuovamente riveduta nel testo e dichiarata da Brunone Bianchi. Florence: Successori Le Monnier, 1868 [= 7th ed. of the commentary by Costa (1819); Bianchi first made Costa's commentary substantially his own in the 3rd ed.: *La Divina Commedia di Dante Alighieri col comento di P. Costa notabilmente accresciuto dell'abate Brunone Bianchi. Florence: Le Monier, 1844.*]*
- Camerini (1869) *La Divina Commedia di Dante Alighieri con note tratte dai migliori commenti per cura di Eugenio Camerini. Milan: E. Sanzognò, 1869.*
- De Sanctis (1869) *Francesco De Sanctis, "L'Ugolino di Dante," in his Opere, vol. V. Turin: Einaudi, 1967, pp. 681-704.*
- Fornaciari (1869) *Raffaello Fornaciari, "L'arte di Dante nell'episodio d'Ugolino," Il Propugnatore, II, 2 (1869), 172-80.*
- F. Betti (1873) *Comento della Divina Commedia di Ippioflauto Tedi-scen [pseudonym of F. Betti], pubblicato per cura dei suoi amici F. Barotta e F.S. Cianci. Vasto & Lanciano: D. Masciangelo, 1873[-78].*
- De Marzo (1873) *Studi filosofici, morali, estetici, storici, politici, filologici su la Divina Commedia di Dante Alighieri del prof. Antonio Gualberto De Marzo [= Comento su la Divina Commedia]. Florence: Tipografia Dante, 1873 [Inf.; Purg. 1877; Par. 1881].*
- Scartazzini (1874) *La Divina Commedia di Dante Alighieri riveduta nel testo e commentata da G.A. Scartazzini. Leipzig, F.A. Brockhaus, 1874-90. [And see 2<sup>a</sup> ediz. intie-*

- ramente rifatta: Leipzig: Brockhaus, 1900 (rist. Bologna: Forni, 1965); see also Vandelli (1929).
- Giuliani (1877) G.B. Giuliani, "Dante spiegato con Dante — L'episodio del Conte Ugolino," *Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft*, IV (1877), 239-71.
- Bergmann (1881) Frédéric Guillaume Bergmann, *Dante, sa vie et ses oeuvres*, 2nd ed. Strassburg: C.F. Schmidt, 1881, p. 284.
- Lubin (1881) *Commedia di Dante Alighieri . . . esposta e commentata da Antonio Lubin*. Padua: L. Penada, 1881.
- Plumptre (1886) *The Commedia and Canzoniere of Dante Alighieri; a New Translation with Notes, Essays and a Biographical Introduction by E.H. Plumptre, D.D., Dean of Wells*. London: Wm. Isbister, 1886-87.
- Cornoldi (1887) *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di Giovanni Maria Cornoldi*. Rome: A. Befani, 1888 [= 1887].
- Hazelfoot (1887) *The Divina Commedia of Dante Alighieri, . . . with notes by Frederick K.H. Hazelfoot*. London: Kegan Paul, Trench, 1887.
- Campi (1888) *La Divina Commedia . . . per cura di Giuseppe Campi*. Turin: UTET, 1888-93.
- Bartolini (1889) Agostino Bartolini, *Studi danteschi*, vol. I. Siena, Tip. arciv. S. Bernardino, 1889, pp. 437-39.
- Casini (1889) *La Divina Commedia commentata da Tommaso Casini*. 4<sup>a</sup> ediz., riveduta e corretta. Florence: G.C. Sansoni, 1896. [See also Barbi (1921) and Mazzoni (1972).]
- Longoni (1889) *Lezioni espositive popolari sulla Divina Commedia dedicate ai maestri elementari italiani dal Prof. Longoni Baldassare, R. Ispettore Scolastico*. Padua: Salmin, 1889.
- Gubernatis (1891) *L'inferno di Dante dichiarato ai giovani da Angelo de Gubernatis*. Florence: L. Niccolai, 1891.
- Berthier (1892) *La Divina Commedia di Dante con commenti secondo la scolastica del P. Gioachino Berthier*. Fribourg: Libreria dell'Università, 1892[-97].
- Butler (1892) *The Hell of Dante Alighieri, edited with Translation and Notes by A.J. Butler*. London & New York: Macmillan, 1892.
- S. Betti (1893) Salvatore Betti, *Postille alla "Divina Commedia," ed. G. Cugnoni*. Città di Castello: Lapi, 1893, p. 151.
- Belli (1894) *Nuovo commento alla Divina Commedia di Dante Alighieri per Giacomo Belli*. Rome: Tipografia Editrice Romana, 1894.

- F. Martini (1894) *La Divina Commedia di Dante Alighieri, nuova edizione annotata per uso delle scuole da Felice Martini.* Turin: G.B. Paravia, [1894].
- Poletto (1894) *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento del Prof. Giacomo Poletto.* Rome & Tournay: Desclée, Lefebvre, 1894.
- Vernon (1894) *Readings on the Inferno of Dante Based upon the Commentary of Benvenuto da Imola and Other Authorities with Text and Literal Translation by the Hon<sup>ble</sup> William Warren Vernon,* 2nd ed. London: Methuen, 1906.
- De Leonardis (1895) G. De Leonardis, "Il Conte Ugolino," *Giornale dantesco*, III (1895), 392-411.
- Passerini (1897) *La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente annotata da G.L. Passerini.* Florence: G.C. Sansoni, 1897-1901. [And see the "nuova edizione interamente rifatta" in 1909 as published by L.S. Olschki, 1911.]
- Acquaticci (1898) *La Commedia di Dante Alighieri riveduta nel testo e commentata da Giulio Acquaticci.* Foligno: F. Campitelli, 1898.
- Murari (1898) Rocco Murari, "Per la tecnofagia del conte Ugolino ma non pel verso 75 del canto XXXIII dell'*Inferno*," *Giornale dantesco*, VI (1898), 491-97.
- Palmieri (1898) *Commento alla Divina Commedia di Dante Alighieri di Domenico Palmieri, S.I.* Prato: Giachetti, 1898-99.
- Pascoli (1898) Giovanni Pascoli, "Il Conte Ugolino," in his *Minerva oscura*. Leghorn: Giusti, 1898, pp. 159-76.
- Oelsner (1900) *The Temple Classics Translation of Dante.* London: J.M. Dent, 1899-1901. [Notes to *Inf.* by H. Oelsner.]
- F. Romani (1901) *Il Canto XXXIII dell'*Inferno* letto da Fedele Romani nella sala di Dante in Orsanmichele.* Florence: Sansoni, 1901, p. 34.
- Tozer (1901) *An English Commentary on Dante's Divina Commedia* [by the Rev. H.F. Tozer]. Oxford: Clarendon Press, 1901.
- Carroll (1904) *Exiles of Eternity* [expositions by John S. Carroll]. London: Hodder and Stoughton, 1904.
- Fornaciari (1904) *La Divina Commedia con postille e cenni introduttivi del Prof. Raffaello Fornaciari.* Milan: Hoepli, 1904.
- Vincent (1904) *The Divina Commedia of Dante: The Inferno* [notes by Marvin R. Vincent, D.D.]. New York: Charles Scribner's Sons, 1904.
- Torraca (1905) *La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata da Francesco Torraca,* 4<sup>a</sup> ediz. riveduta e



- corretta. Milan-Rome-Naples: Albrighi, Segati, 1920.
- Boselli (1907) Olinto Boselli, "La tecnofagia del conte Ugolino," *Giornale dantesco*, XV (1907), 93-96.
- D'Ovidio (1907) Francesco D'Ovidio, *Nuovi studi danteschi: Ugolino, Pier della Vigna, i Simoniaci, e discussioni varie*. Milan: U. Hoepli, 1907, pp. 63-116.
- Lisio (1907) *La Divina Commedia commentata ed illustrata ad uso del popolo dal Prof. Giuseppe Lisio*. Milan: P. Carrara, 1907.
- Grandgent (1909) *La Divina Commedia di Dante Alighieri, edited and annotated by C.H. Grandgent*. Boston: D.C. Heath, 1909-13. [See also the revised ed. of 1933 (Boston, Heath).]
- Espinasse-Mongenot (1913) *La Divine Comédie, traduction nouvelle et notes de L. Espinasse-Mongenot*. Paris: Les Libraires Associés, 1965 [Inf. 1913].
- Laminne (1913) *La Divine Comédie: L'enfer . . . avec une introduction et des notes, par E. de Laminne*. Paris: Perrin, 1913.
- Langdon (1918) *The Divine Comedy of Dante Alighieri . . . with a Commentary by Courtney Langdon*. Cambridge: Mass., Harvard University Press, 1918.
- Olschki (1918) *La Divina Commedia . . . herausgegeben von Dr. Leonardo Olschki*. Heidelberg: J. Groos, 1918.
- Casini/Barbi (1921) *La Divina Commedia di Dante Alighieri con il commento di Tommaso Casini*, 6<sup>a</sup> ediz. rinnovata e accresciuta per cura di S.A. Barbi. Florence: G.C. Sansoni, 1944. [And see Casini (1889) as well as Mazzoni (1972).]
- Federzoni (1921) *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata per le scuole e per gli studiosi da Giovanni Federzoni*. Bologna: L. Cappelli, 1921-23.
- Mestica (1921) *La Commedia di Dante Alighieri . . . esposta e commentata da Enrico Mestica*. Florence: R. Bemporad, 1921-22.
- Ricci (1921) Corrado Ricci, "La morte e l'invettiva del conte Ugolino," *Giornale dantesco*, XXIV (1921), 40-47.
- Ricci (1921<sup>2</sup>) Corrado Ricci, "Ugolino," in his *Ore ed ombre dantesche*. Firenze: F. Le Monnier, 1921, pp. 201-48. [For extensive bibliography on Ugolino see pp. 235-48.]
- Steiner (1921) *La Divina Commedia commentata da Carlo Steiner*. Turin: G.B. Paravia, 1921.
- Rossi (1923) *La Divina Commedia commentata da Vittorio Rossi e Salvatore Frascino*. Milan-Rome: Società Editrice Dante Alighieri, 1941-48. [Rossi's comm. to Inf. Naples, F. Perella, 1923.]

- G. Mazzoni (1924) *La Comedia di Dante Alighieri annotata nelle sue bellezze e compendiata nel racconto dell'intero poema da Guido Mazzoni.* Florence: F. Le Monnier, 1924.
- Scarano (1924) *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Nicola Scarano.* [Palermo]: R. Sandron, 1924-28.
- G.A. Venturi (1924) *La Divina Commedia commentata da Giovanni Antonio Venturi.* Milan: C. Signorelli, 1924-26.
- Flamini/Pompeati (1925) *La Divina Commedia, con commenti, note e saggio proemiale dei proff. F. Flamini ed A. Pompeati* [Flamini: *Inf.* I-XXV; Pompeati: *Inf.* XXVI-Par. XXXIII]. Milan: F. Vallardi, 1925-30.
- Del Lungo (1926) *La Divina Commedia commentata da Isidoro del Lungo.* Florence: F. Le Monnier, 1926.
- Tamburini (1926) *La Divina Commedia, con introduzione e note di G.M. Tamburini.* Rome: Cremonese, 1955.
- Johnston (1928) Oliver M. Johnston, "The Ugolino Episode," *Romanic Review*, XIX (1928), 328-31.
- Folingo (1929) C. Folingo, "Ancora delle ultime parole di Ugolino," *Studi medievali*, II (1929), 437-44.
- Scartazzini/Vandelli (1929) *La Divina Commedia col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*, 9<sup>a</sup> ediz. Milan: U. Hoepli, 1929. [Vandelli's first revision of Scartazzini dates from 1903; thus, while one may prefer to use the "definitive" 9th or 10th (1937) edition, one should be aware of the early provenance of many of the glosses.]
- Howell (1931) Wilbur Samuel Howell, "The Method of Dialogue in Dante's *Inferno*." PhD thesis, Cornell University 1931, p. 286.
- Grabher (1934) *La Divina Commedia, col commento di Carlo Grabher.* Bari: Laterza, 1964-65.
- Trucchi (1936) *Esposizione della Divina Commedia* [da Ernesto Trucchi]. Milan: L. Toffaloni, 1936.
- Provenzal (1938) *La Divina Commedia, commentata da Dino Provenzal.* Milan-Verona: A. Mondadori, 1938.
- Vitali (1943) *La Divina Commedia con note e commento di Guido Vitali.* Milan: Garzanti, 1943.
- Pietrobono (1946 [1924]) *La Divina Commedia di Dante Alighieri, commentata da Luigi Pietrobono*, 3<sup>a</sup> ediz. Turin: S.E.I., 1946.
- Porena (1946) *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Manfredi Porena.* Bologna: N. Zanichelli, 1946-48.

- Rivalta (1946) *La Divina Commedia . . . col commento di Ercole Rivalta*. Florence: Vallecchi, 1946.
- Spoerri (1946) T. Spoerri, *Einführung in die Göttliche Komödie*. Zurich: Speer-verlag, 1946, p. 139.
- Villaroel (1947) *La Divina Commedia . . . introduzione e commenti di Giuseppe Villaroel*. Rome: A. Curcio, 1964.
- Lepore (1950) *La Divina Commedia . . . , note a cura di M. Lepore*. Milan: Viola, [1950-53].
- Falchitto (1952) *Scoperta del mondo dantesco; esposizione e commento della Divina Commedia* [di Sinibaldo Falchitto]. Rome: E. Merlo, 1952.
- Gmelin (1954) *Die Göttliche Komödie, übersetzt von Hermann Gmelin. Kommentar*. Stuttgart: Klett, 1954-57.
- Malagoli (1955) *La Divina Commedia, note e commento di Luigi Malagoli*. Milan: "La Prora," 1955-56.
- Raya (1955) Gino Raya, "Il canto di Ugolino," in *Studi in onore di Salvatore Santangelo*. Catania: Università di Catania, 1955, pp. 188-96.
- Soprano (1955) *La Divina Commedia nell'interpretazione e nel commento di Edoardo Soprano*. Florence: E. Vallecchi, 1955.
- Sapegno (1955) *La Divina Commedia a cura di Natalino Sapegno*. Milan-Naples: R. Ricciardi, 1955.
- Montanari (1956) *La Divina Commedia* [commentary by Fausto Montanari]. Brescia: "La Scuola" Editrice, 1956.
- Mattalia (1960) *La Divina Commedia a cura di Daniele Mattalia*. Milan: A. Rizzoli, 1960.
- Ammendola (1962) A. Ammendola, "Il sogno del conte Ugolino e la sua tecnofagia," in his *Appunti danteschi*. Naples: "Aurora," 1962, pp. 73-79.
- Bianchi/Manetti (1962) *La Divina Commedia commentata da Enrico Bianchi & Aldo Manetti*. Florence: Salani, 1972.
- Chimenz (1962) *La Divina Commedia di Dante Alighieri a cura di Siro A. Chimenz*. Turin: UTET, 1962.
- Marcazzan (1962) Mario Marcazzan, "Il canto XXXIII dell'*Inferno*," in *Lectura Dantis Scaligera*. Florence: Le Monnier, 1967.
- Morvidi (1962) Leto Morvidi, "Difesa del conte Ugolino," in his *Figure dantesche*. Viterbo: Agnesotti, 1962, pp. 129-50.
- Sbriccoli (1963) *La Divina Commedia . . . coi commenti estetici di Francesco de Sanctis. Note di Lucio Sbriccoli*. A cura

- di Franco A. Rigano. Rome: Editrice Italiana di Cultura, 1963.
- Contini (1965) Gianfranco Contini, "Philology and Dante Exegesis," *Dante Studies*, LXXXVII (1969), 14-16 [first in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, 1965; now in *Varianti e altra linguistica*, Turin: Einaudi, 1970, pp. 418-21].
- Fallani (1965) *La Divina Commedia a cura di Giovanni Fallani*. Messina-Florence: G. D'Anna, 1965.
- Pézard (1965) *Oeuvres complètes de Dante Alighieri, traduction et commentaires par André Pézard*. Paris: Gallimard, 1965.
- Ramat (1965) Raffaello Ramat, "Il conte Ugolino," in *Dante nella critica d'oggi*, a cura di Umberto Bosco. Florence: Le Monnier, 1965, pp. 518-27.
- Petrocchi (1966) *La Commedia secondo l'antica vulgata a cura di Giorgio Petrocchi*. Milan: A. Mondadori, 1966-67.
- Russo (1966) Vittorio Russo, "Il 'dolore' del conte Ugolino," in his *Sussidi di esegesi dantesca*. Naples: Liguori, 1966, pp. 147-81.
- Sortino (1967) *La Divina Commedia a cura di Matteo Sortino*. Catania: Parva, 1967.
- Bargellini (1968) *La Divina Commedia esposta e commentata da Piero Bargellini*. Florence: E. Vallecchi, 1968.
- Giacalone (1968) *La Divina Commedia a cura di Giuseppe Giacalone*. Rome: A. Signorelli, 1968.
- Petrocchi/Ciotti (1968) *La Divina Commedia a cura di Giorgio Petrocchi & Andrea Ciotti*. Padua: R.A.D.A.R., 1968.
- Caligaris (1969) *La Divina Commedia di Dante Alighieri a cura di Pietro Caligaris*. Rome: De Luca, 1969.
- Gallardo (1969) *La Divina Commedia, Commento di Piero Gallardo*. Turin: G.B. Petrini, 1969.
- Sansone (1969) Mario Sansone, "Il canto XXXIII dell'*Inferno*," in *Nuove letture dantesche*. Florence: Le Monnier, 1969.
- Singleton (1970) *The Divine Comedy, Translated, with a Commentary, by Charles S. Singleton*. Princeton: Princeton University Press, 1970-75.
- Bàrberi Squarotti (1971) Giorgio Bàrberi Squarotti, "L'orazione del conte Ugolino," *Lecture classensi*, IV (1973), 177-78 [first in *Lettere Italiane*, XXIII (1971)].
- Musa (1971) *Dante's Inferno, Translated with Notes and Commentary by Mark Musa*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1971.
- Mazzoni (1972) *La Divina Commedia [Inf. & Purg.], con i commenti di T. Casini/S.A. Barbi e di A. Momigliano. Introduzione*

e aggiornamento bibliografico-critico di Francesco Mazzoni. Florence: G.C. Sansoni, 1972-73.

- Shapiro (1974) Marianne Shapiro, "An Old French Source for Ugolino?" *Dante Studies*, XCII (1974), 129-47.
- Bosco (1976) Umberto Bosco, "Il conte Ugolino nella 'Commedia,'" in *ED*, V (1976), 799.
- Cioffari (1977) Vincenzo Cioffari, "Il Canto XXXIII dell'*Inferno*," in *Inferno: Letture degli anni 1973-76, Casa di Dante in Roma*. Rome: Bonacci, 1977, p. 794.
- Freccero (1977) John Freccero, "Bestial Sign and Bread of Angels (*Inferno* 32-33)," *Yale Italian Studies*, I (1977), 53-66.
- Loneragan (1977) C.S. Loneragan, "The Context of *Inferno* XXXIII: Bocca, Ugolino, Fra Alberigo," in *Dante Commentaries: Eight Studies of the "Divine Comedy,"* ed. D. Nolan. Dublin: Irish Academic Press; Totowa, NJ, Rowman and Littlefield, 1977, pp. 79-80.
- Bosco/Reggio (1979) *La Divina Commedia a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio*. Florence: Le Monnier, 1979.
- Cook/Herzman (1979) William R. Cook and Ronald B. Herzman, "*Inferno* XXXIII: The Past and the Present in Dante's Imagery of Betrayal," *Italica*, LVI (1979), 377-83.
- Herzman (1980) Ronald B. Herzman, "Cannibalism and Communion in *Inferno* XXXIII," *Dante Studies*, XCVIII (1980), 53-78.
- Pasquini (1980) Emilio Pasquini, "Il canto XXXIII dell' '*Inferno*,'" *Letture Classensi*, IX-X (1982), 207-09 [read 8 March 1980].
- Boitani (1981) Piero Boitani, "*Inferno* XXXIII," in *Cambridge Readings in Dante's "Comedy,"* ed. Kenelm Foster & Patrick Boyde. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, pp. 83-84.
- Pasquini/Quaglio (1982) *Commedia di Dante Alighieri, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio*. Milan: Garzanti, 1982.

---

# Une description des fêtes du carnaval à Brescia en l'an 1565

Dionysios Bernicolas-Hatzopoulos

Dans la bibliothèque Folger de Washington, D.C., est gardé un volume manuscrit, en papier, contenant la description ("relazione") d'une série de voyages en Méditerranée et en Angleterre effectués par le jeune noble vénitien Alessandro Magno quelques années avant l'occupation de Chypre par les Ottomans (1570). Le manuscrit écrit en italien sur 240 feuilles (200 x 150) s'arrête brusquement au début de la description de Cremone sur 246a (la numération de la feuille 177 est répétée deux fois). La feuille 1 est précédée de deux feuilles non numérotées dont la première porte le titre de l'ouvrage écrit à la main en italiques: *Relazione del viaggio di Cipro, / di quell'isola, e di altri viaggi / fino al ritorno in Venezia di / un Patrizio veneto. / Relazione della città e territorio / di Brescia fatto dal med[esi]mo essendo / Camerlingo*. Attachée à l'intérieur de l'ouverture est une note sur papier (100 x 120) portant, en cursive, l'inscription suivante: *Relazione di un patrizio veneto del / viaggio di Cipro, di quell'isola ed / altri viaggi. / Relazione de medesimo della città / e territorio di Brescia. / Cod. cartaceo del sec. XVII in 4 / no 137 / Lib. di Scaf. . . .*

La feuille 246 est suivie de 37 feuilles non écrites et non numérotées. Les feuilles 59a-64b, 129b-130a, et 195, portent des numéros mais elles ne contiennent pas de texte. Le manuscrit contient plusieurs dessins en encre noire et colorée, accompagnés de légendes. Les feuilles qui en contiennent sont: f10a, désignant les vents; f68a, le système d'arrosage des jardins à Chypre; f68b, maison chypriote ("forma della case di Cipro") suivi de "modo di tibiari"; f69a, "carri che usano in Cipro"; f79a, plan de la forteresse de "Sebenico"; f118b, "Volti sopra li quali è fabricata Alessandria"; f119a obélisque et "colona di Popeo"; f126a, maison égyptienne; f127a, "sala delle case al Cairo"; f130b-131a, le Sphinx et les pyramides; f132a, l'entrée et l'intérieur des pyramides; f132b, même sujet; f133b, les tombeaux des pharaons; f167b, Saint Paul de Lon-

dres; f170a, "modo de scaricar le merci" dans le Tamise contre le courant du fleuve; f174a, moulin à vent et navire à voile; f239b, "case de i camerlenghi" et place où ont eu lieu les fêtes du carnaval de Brescia.

La "relazione" contient quatre voyages. Fl1a à f80b contiennent le premier voyage ("viaggio di Cipro"). L'auteur est resté à Chypre pendant deux ans dont quatorze mois à Pafos. Ayant quitté le port vénitien de Malamoco sur "la nave Bona nominata Santa Maria da Loreto," le 12 avril 1557, il est arrivé à Chypre vers la fin du printemps de la même année. À son arrivée il avait dix-huit ans. Il accompagnait Alessandro Zorzi, le nouveau capitaine de Pafos, qui était l'oncle de Francesco Zorzi le mari de la soeur de l'auteur, qui l'accompagnait aussi avec leur fille à son nouveau poste. Alessandro Magno est resté à Chypre jusqu'au printemps de 1559, quand il est rentré à Venise.

La partie de son manuscrit concernant Chypre (premier voyage) contient en f17a-f58b la "relazione" sur l'île composée par Francesco Attar, "nobile Ciprio." Une partie de la "relazione" d'Attar est aussi contenue dans les "Strozzi transcripts," présentement en possession de la Bibliothèque Folger, tome 132, f119a-129a. Elle est la partie qui se réfère à l'histoire de l'île. Des extraits du mémoire de Francesco Attar ont été publiés par de Mas-Latrie qui data la rédaction du rapport vers 1540. Évidemment la "relazione" d'Attar était bien connue et souvent utilisée, pendant l'époque de sa rédaction. Mas-Latrie, suivi plus tard par G. Hill, donne un nombre de manuscrits contenant la "relazione."<sup>1</sup>

Les feuilles 81a-109b contiennent le deuxième voyage, encore en Chypre. Parti le 16 mars 1560 de Malamoco sur "la nave Croce di botte 900" il est arrivé à Pafos le 20 avril. Il était accompagné de son frère Francesco Magno. Le 23 juin 1560 les deux frères, Alessandro et Francesco, ont quitté Chypre pour arriver à Venise le 28 août 1560.

Le troisième voyage (f110a-f146a) fut le "viaggio di Alessandria" sur "la nave Santa Maria." Parti de Venise le 4 avril 1561, le bateau est arrivé à Alexandrie le 2 mai 1561. Magno est resté en Égypte jusqu'au 19 octobre 1561. Il est rentré à Venise le 18 novembre de la même année.

Les feuilles 146a-194b contiennent le quatrième voyage ("viaggio di Inghilterra") sur "la nave Madona Santa Maria de Loreto." Ayant quitté Venise le 1 mars 1562, les Vénitiens sont arrivés, après quelques escales de longue durée, le 7 août 1562 à Margate. Les feuilles 165b-177b contiennent des descriptions de

Londres et des Anglais, incluant la reine Elisabeth, décrite comme une belle femme de trente ans, ainsi que certains commentaires pittoresques, comme: "le donne in tutta l'isola sono belissime" ou que la bière anglaise est "stomacosa per esser torbida come orina di cavallo."

Alessandro Magno quitta Londres le 24 septembre 1562. Arrivé à Anverse le 29 du même mois il a traversé le continent, via Cologne, Frankfort et la Suisse. Il arriva à Venise vers Noël. Il avait alors 25 ans. L'année suivante, le 27 février 1563, décide de s'établir et penser à son avenir, il fut élu "camerlengo" à Brescia. Or, les feuilles 196b-246a contiennent la description de Brescia et de sa région. Il y parle aussi de son séjour et service dans la ville. Une partie importante de ce dernier passage est occupée par une description de "giostra" à Brescia en l'an 1565 (f234a-245a), que nous publions ici à cause de son intérêt pour l'étudiant des activités urbaines dans les villes de l'Italie du nord pendant le XVI<sup>e</sup> siècle. La description de la fête par Alessandro Magno est vive et les éléments païens de la tradition humaniste y abondent. De plus, elle est remplie d'éléments de poésie populaire où la joie de vivre déborde. Nous y sommes exposés devant une société d'un niveau de vie très élevé, pour son temps, intellectuelle et ouverte.

Le texte est présenté tel qu'il est dans le manuscrit, à savoir sans procéder à des corrections d'orthographe à l'exception des abréviations qui sont déchiffrées et les lettres illisibles sont remplacées par des points. Ainsi nous présentons une transcription exacte de l'original.

\* \* \* \* \*

[234a] Li seguenti giorni sempre si hebbero passatempi diversi hora vedendo provare quelli che dovevano giostrare, et hora vedendo corer all'anello, quintana, et romper lancia, finalmente adi 25 Febraro giorno deputato ad una giostra el [cava]lier Carlo Averoldo el conte Antonio Martinengo, el conte Francesco Avogaro, et io elletti giudici dalli mantenitori alle decinove hore si riducessimo alla piazza del mercato novo, ove fra molti palchi n'era uno fatto per noi appresso el mezo della tela, et da un'altra parte in una casa si ridussero i Clar[issi]mi Rettori, ma prima ch'io passi piu oltre voglio metter qui sotto el cartello di essa giostra, et le condition sue, che sono le sottoscritte.

Per fugir l'otio cosa che porta tanto danno alla vita delli huomeni, et per dar qualche piacere con qualche virtuosa operatione in questi giorni di solazzo a questa città ma molto piu per non



parer ingrati, et per voller pur rendere qualche guiderdone alle loro donne per le tante honeste cortesie, che ogni giorno ben aventurosamente ricevono, dalla molta benignità loro, doi cavalieri servi d'Amore si sono risolti di voler provare a tutti gli innamorati, che ardirano di dir in contrario, che queste due loro donne sono le piu belle, le piu gentili, et le piu virtuose di tutte le altre di questa città, con tutto che sia piena di belle et valorose donne, la qual cosa percio credono, che non habbia bisogno di prova, perche le cose cosi chiare non si vogliono provare, pure per far la cosa ancor piu manifesta [234b] et per dar materia alli cavalieri innamorati di questa città di dimostrare o a dritto, o a torto li loro buoni animi verso le loro donne sono per provare appoggiandosi molto piu sopra la gran ragione che tengono, che sopra le forze, et valor loro quel tanto che hanno detto di sopra, pero el giorno XXV di Febraio si ritrovarano subito dopo disinare armati di tutto pezzo alla piazza del mercato novo, dove starano aspettando fino al tramontar del sole, disposti alla prova sopradetta con le conditioni, che saranno sottoscritte.

Portarano ambidoi li mantenitori duoi scudi, ne quali saranno dipinte imprese et motto, significanti gli secreti affetti delli animi loro, et quelli farano apicare nel mezo di una colonna, che per questo effetto nel loco della giostra sara piantata. Et ciascuno de venturieri similmente porti uno scudo formato nel modo sopradetto, il quale alhora che dovrà giostrare contra l'uno de mantenitori lo deponga nelle mani de s[igno]ri giudici, li quali poscia che haverano conosciuto, qual di essi si il vincitore lo faranno porre nella colonna, a sotto, o prima q[ue]llo del mantenitore secondo che il valor del cavaliere se l'havera meritato.

Et se averrà che alcuno de venturieri sia inferiore all'altro di botte, che lo suo scudo sia posto piu sotto, et parimente se egli sarà superiore che lo suo scudo sia posto piu sopra in maniera [235a] che nel fine della giostra manifestamente appaia chi piu, et meno valorosamente s'havrà portato, et se averrà che doi o tre di essi siano pari, che gli scudi loro siano posti egualmente alti o bassi.

Che mentre la giostra durera niuno scudo sia levato dalla colonna, la quale poscia che sara finita ogn'uno cosi venturiero come mantenitore possa rihaver il suo, lasciando un paio di guanti al vincitore, che siano degni di lui.

Primo si ha da corere cinque carere con arme da battaglia a tutto pezzo con buffa grande senza targhetta con li pezzi doppi, che si usano nelle giostre.

Che gli s[igno]ri giudici habbino a mettere dui confidenti uno per parte a vedere le botte, et tinte che si farano, et che niuno ardisca toccare il cavaliere fatta la carera, fin che non saranno vedute dalli signori confidenti le botte, ne possa esser nettata la tinta se prima non saranno d'accordi li s[igno]ri giudici.

Che gli s[igno]ri giudici diano dui altri confidenti, che habbino cura, di far tor le lanze rotte, et non rotte che li cavalieri correranno ogni volta, et mostrare quelle a s[igno]ri giudici, ne altri senza licenza di essi le possino mostrare, ne toccare, li quali prendino cura ancora di rivedere le lanze prima corrano i cavalieri, et farle segnare, le quali saranno tutte insieme in un loco apparecchiate a questo effetto, et da un medesimo maestro [235b] tutte fatte a un modo, da'l quale ciascuno a sua voglia le potra havere, ne si possa servir d'altre accioche la cosa vada del pari.

Che niuna lanza sia corsa piu di una volta rotta, o non rotta. Chi levera l'avversario di sella per colpo di lancia habbia otto botte, oltre la ordinaria, et guadagni quelle dello avversario, salvo se lo havesse colpito dal segno in giu, o fatto cader con un traversone, che in tal caso non si intenda haver fatto botta, ma il gettato si intenda esser fuor di giostra. Chi rompera dalla buffa in su habbia tre botte, et una e mezza toccando di punta et non rompendo.

Chi rompera dalla sonmità della buffa fin al spigolo della golla habbia due botte, et una non rompendo, ma toccando di punta.

Chi rompera da'l detto spigolo fin alla testa, o segno in su habbia una botta, et toccando di punta, e non rompendo meza.

Chi rompera vera per vera habbia due botte et chi incontrara non rompendo ne habbia una.

Chi rompera nella schiffa habbia due botte, et non rompendo ma toccando di punta una, avertendo che se uno toccasse in far le sopraditte botte di punta, et poi rompesse di traversone si intenda haver fatto tinta e non rotta.

Chi si lasciara cascar la lanza perdi una botta, o chi dara della lanza su le tele, ma non pero siano a guadagno dell' avversario [236a] et se ben facesse botta dopo dato su le tele sia nulla.

Che se per diffetto di tempo non si potesse corere quel giorno, o finire sia rimesso al di seguente, o come meglio parera a s[igno]ri giudici a quali sia rimessa ancora ogn'altra difficoltà che potesse occorere. Queste adonque erano le conditioni della giostra, a veder la quale riddutisi li signor Rettori, et noi giudici all' hora soprascritta alle venti hore comparsero li dui mantenitori con questo ordine venivano prima quattro trombetti dui d'essi vestidi di veste aquartade di color bianco et argentino, et li altri dui di bianco et

pavonazzo, driedo essi dui moretti sopra bellissimi cavalli vestiti di veste intagiade con habito moresco, quali portavano le piche, et scudi delli cavalieri con le loro imprese, seguivano poi li cavalieri uno d'essi ch'era el cavalier Provai chiamato Tristan de Leonis coperto lui et il cavallo con sopravesta fatta a intagli di [bereteni: mot omis sur lequel est tirée une ligne] argentino sopra bianco con bellissimo penon di penacchi dello istesso colore con uno bastone in mano. L'altro ch'era el s[ign]or Riciardo Avogadro chiamato Amadis di Gaula era allo istesso modo vestito, ma in loco di argentino havea color pavonazzo, et erano circondati da quattro staffieri vestiti della insegna e colore delli loro patroni. Venivano driedo essi li lor patrini con forse 60 gentilhuomeni parte d'essi con una posta argentina con cordelina d'argento attraversata dalle spale, et ligata sotto il braccio manco, et parte con poste pavonazze et bianche. [236b] E con questo ordine poi c'hebbeno fatta la mostra attorno la piazza si fermorno ad un de capi della tela, ove erano stesi dui paviglioni et si assisero alla porta d'uno d'essi, facendo appendere li loro scudi ad una colonna ch'era appresso li loro paviglioni con tre man di gradi a modo di aguglia. Haveva Amadis di Gaula per impresa nel suo scudo. Due navi in fortuna di mare, una d'esse somersa, e l'altra in modo di salvarsi con la luce di sant'Ermo in gabbia, (che dopo gran fortuna da speranza di salute alli navicanti.) con moto Propitii luminis benignitate.

Tristano de Leonis haveva nel suo. Una fiera con testa di serpe con denti lunghi a modo di Elefante, e con orecchie lunghe pendenti con collo lungo e sottile, con squame d'oro, di color rosso, verde, et altri insieme. Il corpo grosso e pieno, le gambe corte con piedi a guisa d'occhi et è di tal vaghezza che stando al sole risplende talmente che gli augelli si fermano a riguardarlo con moto. Sasselo Amor.

Non stete molto dapoi el comparir delli mantenitori che gionsero in piazza dui aventurieri con honorata comp[agni]a ma senza livrea, quali mentre era il popolo intento a riguardare dui altri cavalieri venuti soli senza comp[agni]a di niuno da due diverse parti, gionti l'uno da una [237a] parte della tela e dall'altra l'altro improvvisamente si mossero l'uno contra l'altro, e rotte valorosamente le lance tratti li stocchi si ferivano gagliardamente, quando dubbioso ogn'uno del fine, ne sapendo perche fusse la loro battaglia sopragionse uno vestito di donna a cavallo, e postosi fra loro li rappacifici insieme, e con essi venuto al nostro cospetto ne presentò queste due seguenti stantie.

Questi doi franchi e forti cavaglieri  
 Havean per me tra lor presa battaglia.  
 Desiando ciascun de mei pensieri  
 Farsi signor vestirno piastra e maglia,  
 E con animi invitti, arditi, e altieri  
 Cercan mostrar qual piu di loro vaglia.  
 A questa festa anch'io ridotta a caso  
 Differir lor tenzon gl'ho persuaso.  
 Non perche ogni gentil alma cortese  
 sol ha de la virtu cura, e desio  
 Ciascun d'un par voler l'alma s'accese  
 Ma molto piu per il consiglio mio.  
 Di provar hoggi in tanto degne impresse  
 Quanto puo l'arte et il valor natio  
 Percio signori giusti almi et elletti  
 Non dispregiate i loro honesti affeti

Driedo essi comparse una compagnia di quindeci nimfe sopra [237b] cavali bianchi, et vestite di bianco traendo ovi d'aqua rose, driedo le qual veniva Diana con un cavaliere seco al pari vestita al modo istesso che le nimfe, et il cavaliere era vestito di argento e bianco, con un capeletto di tela d'argento in testa, et il suo cavallo era coperto dello istesso di che era la sua sopravesta, et inanzi d'esso havea uno a cavallo che li portava l'elmo, e lo scudo, e quattro staffieri vestiti anch'essi di bianco, et attornata la piazza s'appressorno a noi, e Diana ne presentò la sottoscritta scrittura.

Diana alli M[agnifi]ci e prudentissimi s[igno]ri.

Era talmente adirato il coro celeste per la cecità de certi, i quali cosi cecamente caminano nelle cose terrene, che benche habbiano occhi sono totalmente di lume privi che ne neggano ne giudichino se non al senso, che alcuni de i Dei erano (merce della discordia) per abbandonare il cielo, e suscitare un'altra fiata il sommo Jove, il quale un'altra volta haverebbe fatto tristi Encelado et Tifeo, o che sarebbe ita un'altra fiata la Gretia tutta alla rovina di Troia. Ma io havendo cio previsto per menor male sono fra gli homini rittornata, da'l comercio de quali per mia honestade erami alle solitarie selve ritirata, et de quanti che delle cose divine si diletano da'l senso alieni, et che hanno lo spirito alle virtu celesti elevato, ho scielto et qui meco menato questo virtuoso, honesto, et [238a] valoroso cavaliere, il quale talmente diffendera (cosi spero) la comune honestade offesa, che nissuno, il quale delle cose honeste si diletta restara da lui offeso. Questo giudicarete con il sano, et intero giudicio vostro voi Minoi et Radamanti.

Dopo questo ne comparsero dui altri, e perche piu non ne haveano a venir el s[ign]or Hipolito Albrico cognominato el cavalier della Croce che era comparso primo ne presentò il suo scudo, nel qual era depinto un cavaliere armato e legato con catena di ferro,

che era tenuta per mano di una dongella con moto spagnolo, che dice: *Asi mas gozo siando atado, que no quando era librado*. Et era vestito senza pompa niuna, e preso del campo, e corse le cinque carere che dovea con Tristano de Leonis rimase perdente, et mandassimo a metter il suo scudo sotto l'altro del vincitore.

Presentò il suo scudo poi el s[ign]or Claudio Peschiera detto el cavalier dalla speranza, nel qual era figurato uno scoglio in mezo el mare percosso dall'onde con motto *Conantia frangere frango*. Et era coperto lui, et il cavallo di coperta e sopravesta violada e bianca con penacchiera dello istesso colore, et postosi da un capo della tela contra se li mose Amadis, et rimase inferior di [238b] meza botta, onde il suo scudo fu posto di sotto a quello del suo avversario cioè di Amadis.

Driedo esso fu presentato el scudo del s[ign]or Cesareo Averoldo chiamato el cavalier di Diana che havea per impresa un'aguila che si leva a volo con due talpe ne i piedi, e motto che dice: *Maiores molior*, et corso le quattro carere per esser l'hora tarda si mise fine, et fu bandita la giostra per el giorno seguente, nel quale raddunatisi tutti alli 19 hore, corse el sopraditto cavaliere l'altra carera, et rimase vinto da Tristano, et il suo scudo fu posto al di sotto.

Segui el s[ign]or Thomaso Pelusella detto el cavalier incognito coperto di chermesino, e portava nello scudo: Una donzella con un freno in mano in atto di doglia con motto: *Ai que la pena mi manda dezir, i la ragion callar*. Et rimase vinto da Amadis.

El s[ign]or Scipion Provai poi coperto di giallo si presentò con impresa di una scova, o spazzadora con doi cavalieri entro, che fanno la seda con motto che dice: *Meus labor aliorum comodum*, et si addimandava el cavalier travaglioso, et fu inferior di botte a Tristano.

Venne a lui driedo el s[ign]or Camillo Soraga detto el cavalier della fortuna, portando per insegna uno Asparago con [239a] motto: *Sic semper denuo renascor*, et in tanto fu fortunato che ottene vittoria, vincendo Amadis.

Ne a lui hebbe invidia el s[ign]or Marco Tullio Bargnano detto el cavalier dalla luce, che havea nel scudo un sole, et una luna alquanto piu bassa con moto: *Inde lux*. percioche anch'esso vinse Tristano. Non vi restando altri a corere insieme co'l giorno finì anco la giostra, e li mantenitori triomfanti con gran rumor di tamburi, e suon di trombe accompagnati da gran moltitudine di gentiluomeni con li scudi inanzi se ne andarono alle case loro. El Marti si giostrò all'anello, et si ruppero lancia nella istessa piazza.

El mercore nel palazzo del Clar[issi]mo Podesta el s[ign]or Bortolamio Arvigio lettore dell'Accademia bressana lesse quel sonetto del Petrarca che dice: *Liete, pensose, accompagnate, e sole*, et in essa lettione molto si diffuse a ragionar della gelosia esortando le donne (percioche ve n'erano molte, e dongelle, e maritate, e vedove) con molti essempli a chiuder gli occhi, e non dar mente alle operationi del marito, et finita che fu si ballò fino alle tre hore di notte. El giovedì nella città non si fece cosa niuna, percioche tutti escono fuora a veder diverse feste, che si fanno su la spianata, et la città fino alle ventitre hore riman si puo dir [239b] vota tanto poche persone si veggono in essa, e perche non possano tutti doi li rettori star fuori ad un tratto, essendo uscito el Clar[issi]mo Podesta feci compagnia al Clar[issi]mo Cap[itan]o cavalcando attorno la terra, e guardando dalle murra li molti cocchi, e carette, che si vedevano fuori per le strade. El venerdì si giostrò alla quintana. El sabato si combatè la barera piovento sempre, che fece riuscir la festa men bella di quello che dovea essere pur fu bellissima, e volendola narar è necessario descriver el loco che è la piazza ove sono le nostre case, a similitudine di questo disegno [La moitié de la page 239b est occupée par le dessin]. [240a] nell qual inanzi la tore, che è alta come ogni gran campanile et si chiama del populo fabricorno una prospettiva bellissima, dandoli nome di tempio dedicato a Venere, et inanzi la porta di esso vi fecero uno ponte, per il quale si discendeva da'l tempio nel stecato, dalle bande del quale vi'erano molte haste con lumiere, che ardevano sempre et sopra il tempio vi erano cinque piramide, che nella cima havevano alcune balle dorate, due delle qual, che erano dalli canti erano ripiene di fuochi artificiati, che di continuo gitorno varii fuochi da'l cominciar della festa fino alla fine, e fra esse vi erano alcuni vasi, che sempre rendetero una grande et bellissima luce, cosa che faceva bellissimo veder. Ne era men bello il veder il giorno li molti palchi che coprivano tutta la piazza fabricati tre e quattro uno sopra l'altro, et coperti di tavole.

Ma vedendo alla festa nello imbrunir della sera venero li s[ign]ori Rettori sopra el loro palco fabricato inanzi le nostre case, et poco dapoi el s[ign]or Lucretio da Gambarà maestro del campo con la ponpa, et ordine come qui sotto. Prima havea inanzi di se otto huomini vestiti alla Albanesa come usano li stratioti con veste lunghe a quartieri bianchi e neri, con capelli in testa pur bianchi e neri, con scimitare a lato, et questi portavano dui torci per uno, uno inanzi e l'altro gettato sopra la spala rendeva lume di driedo, e fra loro andavano quattro e sei gentilhuomeni con alabarde, se-

guivano quattro trombetti a cavallo vestiti allo istesso modo, ma con veste piu [240b] corte, poi un picciol nano vestito medesimamente, et driedo lui el maestro del campo sopra uno bellissimo cavallo in colletto di brocato d'oro, et bragoni dello istesso con una posta nera al colo con cordeline d'oro attorno, et uno capelletto in testa circondato da dodeci alabardieri, et quattro servitori con torcie con cape nere intorno listate di veluto bianco, lo seguivano altri gentiluomeni con altri otto servitori vestidi, et con torci come li primi. Venero driedo essi fino al numero di cento fra soldati et alambardieri armati, quali essendo stati ordenati dalli s[ign]ori Rettori accio non nascesse alcun disordine si posero fra una e l'altra palificata a guardia del stecato, e similmente di servitori con le torcie, et li gentiluomeni si divisero attorno el stecato. Poco dapoi la gionta di questi si videro nella tore molti fuochi, e si uditero sonar trombette, et si vide uscir fuori una cassa con doi cavalieri armati entro quale ardeva per tutto intorno, et di essa da varie parti ne uscivano diversi fuochi et schioppi, et a poco a poco vene a basso fra la tore, et la prospettiva del tempio, dalla qual usciti li cavalieri et venuti nello steccato armati di bellissime arme, e con bellissimi cimieri (in loco del quale uno haveva uno idolo inanzi el quale vi ardeva un picciol foco con viva fiamma) fatta la mostra s'assisero alla porta del tempio, aspettando che li venturieri comparissero, quali uno driedo l'altro fino al numero di quindici con diverse bellissime inventioni e con molte torcie poco dapoi comparsero, quale tratto da dongella, qual da anemale, alcuni legati da Cupido, et altri [241a] ad altro modo con diverse livree, fra quali ne comparsero tre vestiti da remiti con uno Orfeo inanzi che con due stantie, che cantò nella lira mostrò che essendosi rettirati dalle arme, et dattosi alla vita solitaria havendo inteso che doi si vantavano non si rittrovar piu leali di loro in Amore ripprese le arme voleano dimostrarli, che mantenevano il falso, et tratto l'habito Eremitico rimasero in arme bianche, comparsi questi se udi dar una parte della piazza trar due coete, al . . . delle quali da'l nostro palco si levò uno vestito da Mercurio, che andava gettando alcuni cartelli, per li quali si vedeva, che Giove veduta le presontion delli mantenitori, e sapendo non vi esser piu al mondo huomo che chiamar si possa valoroso mandava Mercurio all'interno per trarne de li dui di quelli cavalieri antichi, e condurli a combatter con quelli e da'l palco andò a terra, e dato del caduceo, ove nel disegno si vede il pozzo (qual era stato levato et coperto, che pareva [. . . .] fusse stato cosa alcuna) et in esso per una casa li vicina, et per una cava che sotterra fecero vi entravano, et uscì-

vano subito levate le tavole, et terra, che vi era sopra si ap[pres]se una paventosa e gran lesta di crudelissima fiera, che rassomigliava propriamente la bocca dello inferno secondo che vien depinta et era tanto grande quanto capir poteva la larghezza del pozzo, et forno sbarate due altre coete, et di essa (che gittava rochette et fuoco dalla bocca, da gli occhi, da'l naso, et da ogni parte) ne usciva Cerbaro cane trifauce gettando fuoco anch'esso, et si volse contra Mercurio, qual dattoli del Caduceo sopra l'un de capi se lo stese [241b] a piedi, e cade nella fossa, o bocca, qual tuttavia gettava fuoco da ogni parte. Poco stete che vi uscirono forse dieci diavoli con diverse maniere de fuochi chi portandolo nelle mani, chi nella coda, chi nel capo, et altri in altra maniera, facendosi molto bene dar luoco alle genti, forno seguiti questi da altri venti con due torcie nere per cadauno, et poi venero li dui cavalieri con sopraveste nere, quale strassinavano per terra, et penoni bellissimi similmente neri, et fatta la lor mostra attorno el stecato, percioche piu non ne doveano venire cominciorno lo abattimento, principiando quelli che primi comparsero, e seguendo li altri per ordine, el modo del qual combattimento fu che stando uno delli mantenitori da una parte della barera, et uno delli venturieri dall'altra erano portate sei piche tre delle quali ne ellegeva lo venturiero, e l'altre tre rimanevano allo mantenitore, e similmente due lance una era a sua elletta del venturiero, et l'altra del mantenitore, quale si rompevano adosso, et del tronco della lancia si davano una botta alla testa, poi tratti li stochi si ferivano anco con essi fino che erano separati da'l M[aest]ro del campo quale dava al vincitore un fior di seta, che era portato dallo adversario per premio del vincitore. Mentre si combatteva mai cessorno li fuochi del tempio, e la bocca anco dell'inferno sempre gettava fuoco e broncie grossissime fino alla fine, che poi si chiuse, e la barera anch'essa arse di diversi fuochi cosa bellissima da veder se la pioggia non la havesse sturbata un poco. Li Mantenitori erano el Conte Alfonso Capriolo, quale alla seconda volta che combatè si fece [242a] male ad una mano, et per lui combatè con li altri tutti, che fu el S[ign]or Ferante Averoldo, et durò la festa fino alle hore cinque di notte, et vi erano trecento e sessanta torcie, quali con la luce loro di notte facevano giorno.

La domenica fu pioggia, e le donne non sapendo che farsi venivano a veder uno castello fatto con molto artificio, che era nell'altra casa de i Camerlenghi, nel qual si vedevano al girar solo di una ruota lavorar in un tempo istesso come se fussero vivi diverse arte, dar la batteria al castello, sbarar le artiglierie, quelli di dentro



diffendersi, andar la guardia attorno, et far altri varii effetti, oltra cio uno horologio far li istessi effetti con li 3 Magi, et suonar di hore come quello di S. Marco in Venetia, et meglio, et due fontane gettar sempre aqua abundantemente senza spander mai fuori del vaso con altri molti bellissimi misteri.

El Lunedì le nimfe che comparsero alla giostra con il cavaliere di Diana giostrorno all'anello un pretio di scudi quaranta.

El Marti non si potendo far festa fuori della cita (come era usanza) per la pioggia ne fecero per la città in casa di diversi gentilhuomeni, ond'io che molti giorni havea aspettato occasione et non ne havea habbuto il comodo, vedendo che il Carnovale era alla fine deliberai di mascherarmi, et trovati altri sei compagni, et tolti cavali a nolo, vestitisi da cavalari, over corieri con buoni stivali, et feltri intorno, et vestito uno servitore da bagaglione sonando il corno sempre corressimo la posta per tutta la città, poi fermatisi a diver- [242b] se feste, dispensassimo li sottoscritti terzetti, quali composi io come meglio me pareva che convenissero a quelli a chi erano drecciati, e chiusi a modo di [. . . . .] con la mansion sopra fingeamo che venissero di Fiandra et [. . . . .] alli S[ign]or Rettori, ma questo non hebbe ricapito perche non uscirono delli loro Palaggi.

Vostro saggio governo almi signori  
 Rissuona tanto in queste nostre parte,  
 Che molti saggi spinti in voce, e' n carte  
 Si son messi a cantar de vostri honori.  
 Et io che son fra lor de li minori  
 Vo raccogliendo l'alte vostre parte,  
 Ne trovo con qual via, ne con qual arte  
 Possin lodarvi a pieno altri scrittori.  
 Felice Brescia, e piu felice ancora  
 Gli cittadini suoi poi che ci è dato.  
 D'administrar giustitia a i stati loro.  
 Che'l saper vostro qual mostrate ogn' hora  
 A quello bene aventurato stato  
 Rittornera la prima eta dell'oro.

Alla S[igno]ra Podestaressa.

Unqua donna vid'io piu di voi degna  
 Di cotal grado e di cotesto honore  
 In cui somm'honesta e prudenza regna.

Al S[ign]or Conte Camillo Calin.

Superfluo è a voi Calini haver la scala.  
[243a] Che tanto ascende l'alto nome vostro  
Quanto ascender potria se havesse l'ala.

Percioche hano la scala nell'arma.

Alla S[igno]ra Vittoria sua consorte.

Fra Palade e Junon la tua bellezza  
A Venere assimiglia vaga Dea,  
Che rende alla citta gloria e vaghezza.

Volendo intendere per Palade e Junon due sue cognate, l'una la S[igno]ra Barbara vedova e sorella del marito molto savia e l'altra la S[igno]ra Lavinia consorte del Conte Pietro.

Al S[ign]or Conte Pietro Calin.

Hai moglie non curar se ben si dice.  
Che inutil sei nel feminil comercio  
Che ben san molti s'hai buona radice.

Questo da se è chiaro.

Alla S[igno]ra Lavinia sua consorte.

Godi senza temer felice sposa,  
Ch'altri t'inudi il tuo signor benigno.  
Poi che ad ognun la verita è nascosa.

Al S[ign]or Pietro Martinengo.

Mal puo sua nobiltade un arbor spandere,  
Che di se un sol germoglio prodotto habbia,  
C'ha seco mille rischi, e si puo frangere.

Ha questo gentilhuomo un figlio solo et è vedovo.

[243b] Al S[ign]or Ricciardo Avogadro.

Aventuroso cavalier d'Amore.  
Ti doni il Dio cupido ampia vittoria,  
Che dell'amata goda a tutte l'hore,

Era innamorato di una gentildonna delle Magi ricche.

Al cavalier Carlo Averoldo.

Non opera di streghe o magica arte,  
Di che tanto ti duole signor mio,  
Ma il tempo hormai da te il vigor diparte,

Perche diceva esser legato e percio non poter usar piu con donne,  
il che veniva da vecchiezza.

Al S[ign]or Alouise Martinengo.

Senza te che amo sempre et ama ancora,  
Et è per amar piu di giorno in giorno  
Non fara tua moglier lunga dimora,

Perche era gelosa di lui et esso credeva partir per Cipro.

Alla S[igno]ra Lelia sua consorte.

Se voi sola ama e apprezza il car consorte,  
Vostra felicità non veggo cosa  
Che disturbar la possi altro che morte.

Alla S[igno]ra Claudia Martinenga vedova.

Come vite senz'arbor non s'apprèzza,  
E mal sta sola ogni tenera pianta  
Cosi senz'huomo sta vostra bellezza.

Alla S[igno]ra Barbara Calina.

Barbaro è il nome tuo nobil signora,  
[244a] Ma tal è la virtude e l'honestade  
Che non pur Brescia, ma il mondo ti honora.

Al S[ign]or Zuan-Maria Peschiera.

De delicati cibi, pesci, e frutti  
V'è mirabil peschiera, e sì cortese,  
Che da se ne fa copia e dona a tutti,

Percioche tien sempre corteggiato li regimenti di diverse genti-  
lezze.

Al S[ign]or Conte Alfonso Capriolo.

Corre la fama tua gentil Capriolo  
A guisa del cognome e si s'inalza  
Che poco piu faria se andasse a volo.

Alla S[igno]ra Hortensia sua consorte.

Non diro che da cruda gelosia,  
Ma da sincero amor che tu li porti,  
Temi che'l tuo signor tolto ti sia.

Al S[ign]or Conte Marc'Ant[oni]o Martinengo.

Al braccio hai il ceppo, al colo la cattena  
E questo accio si vegga manifesto  
Che la tua diva a sua voglia ti mena.

Alla S[igno]ra Paula sua consorte.

Chi vol veder unita una beltade  
Voi sola guardi, voi sola contempli  
Piena di real costumi e di honestade.

Al S[ign]or Conte Camillo Martinengo.

Quel gran furio Camillo quel Romano,  
Che sottopose a Roma tanti imperi  
Ceda al novo Camillo Bresciano.

E molto altero.

Alla S[igno]ra Polissena consorte del S[ign]or Camilo Mart[i-  
nen]go.

Bella, gentil, cortese, honesta, e pura  
Quanto fu donna mai saggia et acorta  
Per farvi pose el signor ogni cura.

Al S[ign]or Camilo Avogaro.

Greve è a mie spale e poderosa soma,  
Voler tue lodi dir saggio Camillo  
Che tal se a Bressa qual quell'altro a Roma.

Al S[ign]or Conte Antonio Martinengo.

Invidia sol ha tolto il degno grado  
A tua virtù e sapienza città non solo  
A governar una città, ma un stado,

Perche era cascato in uno certo officio, che dà la città.

Al S[ign]or Julio Martinengo.

El grave andar e l'altero semblante  
El signoril vestir la faccia reggia  
Fa che merti ad ognun andar inante,

Serva gran gravità nello andare.

Alla S[igno]ra Grandilia sua consorte.

Gratie, che a pochi el ciel largo destina  
Rara virtù, bellezza, e leggiadria,  
Fa che ogn'huomo v'adora e vi s'inchina.

Al S[ign]or Conte Ruberto Avogadro.

Prudentia e governarsi con modestia  
E non ceder all'ira facilmente,  
Che spesso po[r]ge al huom danno e modestia.

Questo Conte si [245a] incontro li giorni passati appresso el palazzo del S[ign]or Cap[itan]o con el Conte Scipion Porcelaga, ove per vecchia inimicitia fra loro non voleano dar loco uno all'altro, onde li servitori messero mano all'arme, essi non mai, ma ne volevano tornar adrieto come erano pregati da diversi gentilhuomeni, ne darsi loco fino che giongendo el S[ign]or Cap[itan]o da una parte, et io dall' altra li conducevamo in driedo.

Alla S[igno]ra Paula Gonzaga.

Li tuoi belli occhi e'l delicato viso  
La bionda chioma, e'l gratioso andare  
Apre a sua voglia, e chiude'l paradiso.

Al Conte Lelio Martinengo.

Di bella e nobil donna accompagnato  
Di eta viril, robusto, ricco, e saggio  
Godi felice e avventuroso stato.

Al S[ign]or Conte Fr[ancesc]o Avogadro.

Che dolce piu, che piu giocondo stato  
Seria di quel di uno amoroso core  
Quando come voi fusse avventurato.

Alla S[igno]ra Laura Averolda.

Tanto sei donna fra le belle bella,  
E si riluce il tuo gentil aspetto  
Come riluce il sol piu di ogni stella.

Al S[ign]or Claudio Peschiera.

Fra questa generosa e nobil schiera  
Di valerosi e gentil cavalieri,  
Pochi a te s'appareggiano Peschiera.

Alla S[igno]ra Orontea sua consorte.

Mentre leggiadramente vi volgete  
Danzando ogniuno in voi stupido mira  
Come smella et a tempo vi movete

[le mot volgete est effacé dans le texte par une ligne, et remplacé par movete].

Alla S[igno]ra Cavaliera Calina.

Gentil e vaga donna qual virtute  
Debbo piu in te lodar! che molte sono,  
E molto anco da molti conosciute!

Alla contessa Lionora Martinenga.

Di Magnanimita di splendor reggio  
Altiera donna sei la principale  
Che merta fama, gloria, honor, e preggio.

Et con questa mascherata finirono le feste et il carnovale con uno grande contento. Havevamo anco ogni domenica di sera fino alle sei hore gran passatempo, percioche s'erimo convenutti dodeci fra di camera, et Capitani de soldati, et posta ogniuno la sua portione dapoï diversi giochi e passatempi cenavimo in comp[agnia] alli quali a tutte mie spese convitando anco el Clar[issi]mo Cap[itan]o el giovedì grasso diedi una cena et li feci un festino di putte artigiane con le quali passassimo allegramente la maggior parte della notte, e così havessimo un Carnovale godevole.

*Université de Montréal*

#### NOTE

1. M.L. de Mas-Latrie, *Histoire de l'île de Chypre sous le regne des princes de la maison de Lusignan*, III (Paris, 1855), p. 493, n. 1, pp. 519-36, *Documents*, voir aussi, p. 519, n. 1; G. Hill, *A History of Cyprus*, III, *The Frankish Period, 1432-1571* (Cambridge, 1948) p. 765, n. 1.

---

# The Desert and the Rock: G.B. Vico's *New Science* vis-à-vis Eighteenth-Century European Culture

Gustavo Costa

In 1725, Vico expressed in a letter to Father Bernardo Maria Giacco his bitter disappointment for the cold reception given to his just published *New Science*.<sup>1</sup> Vico's eloquent epistolary prose, rich in Biblical metaphors, is a radical indictment of eighteenth-century culture. He describes Naples as a desert, a typically scriptural image (Ps. 102: 6; Luke 1: 80), since nobody seems to have noticed his masterpiece. Vico blames the "corrupt literary fashion," supposedly derived from France, for the failure of his *New Science* to attract any attention. To Vico this unfavorable intellectual climate has transformed not only Naples but also a considerable part of Europe, into a desert. Vico is surrounded by such a wilderness, but he feels secure in his isolation: he describes himself first as a "new man" ("io mi sento avere vestito un nuovo uomo"), using an expression applied by Saint Paul to designate mankind redeemed by Christianity (2 Cor. 5: 17; Eph. 4: 24; Col. 3: 10), and then as a hero who does not fear death and despises his rivals ("quest'opera mi ha informato di un certo spirito eroico, per lo quale non più mi perturba alcuno timore della morte e sperimento l'animo non più curante di parlare degli emoli"). Vico sees himself as being high above his contemporaries, since he considers himself chosen by Divine Providence to reveal a new truth. Like David (Ps. 27: 5; 40: 2), he was set by God on a "high, adamantine rock," destined to last forever ("Finalmente mi ha fermato, come sopra un'alta adamantina ròcca, il giudizio di Dio"). The Biblical images of the desert and the rock, used in this emotional letter, show that Vico himself was the creator of his own legend: the legend of a great genius, misunderstood in his own century, who neither learned from nor taught his contemporaries.



The myth of Vico's isolation from the republic of letters, fostered by his interpreters of the Risorgimento, was endorsed by the idealistic school of Croce, and was first challenged by Nicola Abbagnano, a distinguished historian of philosophy, in his edition of Vico's writings published in 1952.<sup>2</sup> According to Abbagnano, Vico is to be considered "una manifestazione integrante dell'illuminismo settecentesco," since he shares with Locke and Newton the intention to assess the possibilities of man. Vico's affinity with the representatives of the English Enlightenment clearly shows that his opposition to Descartes should be explained in the context of his own contemporary culture. Thus Abbagnano traced the program for future research which was to shed light on the links existing between Vico and the cultural life of the first half of the eighteenth-century, and, at the same time, was to lead to a new concept of the Enlightenment, broad enough to accommodate a thinker like Vico. This program still disturbs many scholars, because it obliges them to see Vico in a completely new light and to admit him into the *hortus conclusus* of Anglo-French Enlightenment. However, I believe that the course of studies, proposed by Abbagnano almost thirty years ago, is the best one that can be pursued in the interest of eighteenth-century scholarship. The only alternative would be to play down the figure of Vico by ignoring his many contributions to European culture, which cannot be done without betraying historical truth. In fact, Abbagnano's program has guided the research on Vico accomplished in the last decade under the aegis of the Centro di Studi Vichiani in Naples, directed by Pietro Piovani whose untimely death was a great loss to Vichian studies.<sup>3</sup> Presently, the mist hiding Vico's position in the history of Western philosophy is vanishing, and the links connecting the *New Science* with the tradition of thought of the preceding, contemporary, and following periods are more and more clearly visible. As a consequence, the legend of Vico in the wilderness has almost disappeared, and the following facts have begun to emerge: (1) Vico's *New Science* has cultural components that belong to the Enlightenment; (2) Vichian ideas were funneled into European eighteenth-century culture through channels which have escaped the attention of scholars such as Croce and Nicolini.

\* \* \*

Despite Vico's assertion that his favorite authors were Plato, Tacitus, and Bacon, the inspiration of the *New Science* derives from

different, much more unorthodox sources: Locke and Spinoza, two thinkers who exerted a deep influence in the age of Enlightenment.<sup>4</sup> Both were considered anathema in Vico's times, because their speculations appeared irreconcilable with Catholic dogmas. In view of this, Vico did not acknowledge his debt to Locke and Spinoza, but polemized against them from the superior viewpoint of his own philosophy. Yet his thought was based, although in an original way, on Locke's and Spinoza's systems, viewed against their respective backgrounds: empiricism asserted by Bacon for Locke, and the tradition of Renaissance philosophy founded on Plato and Neoplatonism for Spinoza. Vico played Locke against Spinoza, because he used the psychology of the former in order to demonstrate the insufficiency of the latter: Spinoza's pantheism and its Renaissance precedents appeared merely poetic and childish, when scanned with the intellectual tools provided by Locke in his *Essay Concerning Human Understanding*, translated into Latin by Richard Burridge (London, 1701 and Leipzig, 1709). Yet Vico did not intend to discard Spinoza and the Neoplatonic tradition: he simply projected Spinozism as a phase of the "ideal eternal history" (*N. S.*, paragraph 245), which he identified with barbarism. Primitive men, terrified by lightning, explained such a natural phenomenon by spontaneously creating the myth of Jove, pantheistically identified with nature. They were, thus, the unwitting assertors of the inductive method, founded on direct experience, which was later to be perfected by Bacon. The very progress made, particularly in England, by the empiricist school allowed Vico to measure the philosophic limits of the pantheistic *Weltanschauung* which, according to Bayle, had had its newest manifestation in Spinoza's thought.

Spinoza was not only the author of a pantheistic system, expounded in his *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, but also the creator of modern biblical criticism in his *Tractatus Theologico-Politicus*. Vico had meditated not only on the former but also on the latter. There is no need to stress the influence of Spinoza's *Tractatus* on the *New Science* in this paper, since it was convincingly established by Croce in his pioneering book on Vico, and has been strongly asserted in a recent article by James C. Morrison.<sup>5</sup> It would be simply foolish to harbor doubts about Vico's debt to Spinoza's *Tractatus* containing a methodology for the study of ancient traditions that could be equally applied to religious and secular studies. Spinoza's work was familiar to the Catholic theologians since Richard Simon had discussed it in his

epoch-making *Histoire critique du Vieux Testament* (1678), and had accepted its methodology, refuting only its errors.<sup>6</sup> The popularity of the *Tractatus* in the eighteenth-century was assessed by Paul Vernière in a monumental study on the fortune of Spinoza in France.<sup>7</sup> As far as the Neapolitan scene is concerned, I will mention just one example of the impact of Spinoza's critique of the Bible: the forbidden *Triregno*, written by Pietro Giannone, Vico's contemporary and enemy.<sup>8</sup> We can therefore safely say that Vico's approach to the Homeric poems was influenced by Spinoza's approach to the Bible. However, it would be mistaken to view Vico's "discovery of the true Homer" (*N.S.*, Book 3) exclusively in the light of the *Tractatus* without taking into account other aspects of eighteenth-century scholarship, such as the dispute of the Ancients and Moderns, centered around the Homeric poems, the rise of a new school of medievalists, thanks to the concerted efforts of the Bollandists, of the Maurists, of Leibniz and of Muratori, or the reports of travellers in exotic lands which seemed to challenge the traditional values of Judeo-Christian civilization.

Implicitly challenging Paolo Rossi who has represented Vico as a scholar out of touch with the culture of his times, Eugenio Garin, in his masterly paper prepared for the Vico/Venezia Conference of 1978, has strongly asserted that the *New Science* should be interpreted in the light of eighteenth-century philosophy: "Vico, dal suo angolo napoletano, del resto non trascurabile centro di cultura e molto meno 'angioletto morto' di quanto credeva Gramsci, viveva, sia pure in forme bizzarramente personali, un'esperienza europea."<sup>9</sup> Garin insists on the Anglo-French components of Vico's culture, which can be proved from his quotations and from the fact that he frequented the library of the great scholar Giuseppe Valletta (an important figure recently studied by Nicola Badaloni, Vittor Ivo Comparato, and Michele Rak), and was a friend of the philosopher Paolo Mattia Doria. Garin deals with the affinity existing between Vico and three prominent representatives of early eighteenth-century thought: Bayle, Shaftesbury and Mandeville. Shaftesbury who frequented the Valletta library as well as Doria's salon in Naples, appears to Garin particularly significant in the formation of Vico's *Weltanschauung*. Shaftesbury's neo-humanistic thought, which caught the attention of thinkers such as Leibniz, Diderot, Herder, and Goethe, was a response to various suggestions, such as Renaissance and Spinoza's pantheism, revisited through Bayle and Toland, and the interpretations of Greek myths, particularly the one about Hercu-

les. Garin interprets Vico's *New Science* as a synthesis of Shaftesbury's optimistic and Bayle's and Mandeville's pessimistic views. Garin's interpretation appears even more convincing if we keep in mind the political orientation implicit in Vico's *New Science*. In the great duel fought between the followers of the Stuarts and the assertors of the so-called "Glorious Revolution," Vico showed an unmistakable sympathy for the English parliamentary system, and attributed the intellectual progress of England to its love of freedom, an opinion in harmony with political Gothicism.<sup>10</sup>

Rossi recently challenged this interpretation of Vico's *New Science* as an original development of issues debated in England and on the continent in the age of the Enlightenment.<sup>11</sup> Garin promptly and appropriately replied to these objections.<sup>12</sup> In his article, Rossi refers to his previous studies on Vico, including *I segni del tempo*, a book published in 1979. This work contains an attack against Sir Isaiah Berlin, who does not believe in the legend of Vico in the wilderness, and rightly admonishes that ideas "travel without labels."<sup>13</sup> We should therefore study the *New Science* in a broad European context, considering not only the authors explicitly quoted by Vico, but also those whose influence is clearly present in his writings. This is apparently what Rossi himself does in the first part of *I segni del tempo*, where he traces the history of evolutionary theories in the seventeenth- and eighteenth-century, dealing with authors such as Hooke, Woodward, Wotton, Stillingfleet, Hale, Burnet, Boyle, Newton, Descartes, Fontenelle, Bayle, Leibniz, Whiston, Keill, D'Holbach, Voltaire, Buffon, Diderot, and Hutton. Rossi stresses the importance of this intellectual movement that challenged the Biblical vision according to which the history of nature is parallel to the history of mankind. He underlines the fact that Vico attacked Thomas Burnet's epoch-making *Sacred Theory of the Earth* (1681) in the first edition of the *New Science* (1725). Vico's disparaging remark on Burnet is taken by Rossi as a proof that the Italian philosopher did not understand the fundamental change in the concept of man taking place in his own times because he was isolated from the most vital streams of contemporary culture. Rossi, therefore, strongly attacks Nicola Badaloni who maintained that Vico drew inspiration from Burnet but was wise enough to reject the extreme position of the *Sacred Theory of the Earth*.<sup>14</sup> I would like to contribute a footnote to this tangle of polemics by proving that Vico did not reject

Burnet because he was out of touch with his contemporaries, but for the opposite reason.

\* \* \*

Rossi's reconstruction of the history of evolutionary theories is heavily dependent on well-known Anglo-American studies such as Don Cameron Allen's *The Legend of Noah*, John C. Greene's *The Death of Adam*, and Martin J.S. Rudwick's *The Meaning of Fossils*. Rossi does not dedicate much space to the Italian side of the story, although he does not fail to stress the importance of such scientists as Agostino Scilla, Antonio Vallisnieri and Anton Lazaro Moro. In my opinion, the validity of Rossi's conclusions on Vico is shaken by his scanty treatment of the attitude of Italian scientists toward Burnet and his theory of geological evolution. A quick look at Burnet's fortune in Italy will show that Vico was by no means isolated from his contemporary scientists in his aloof attitude toward the *Sacred Theory of the Earth*. In fact, as soon as this book appeared, it seems to have aroused a great interest in the scientific circles of Italy. In 1686, Lorenzo Bellini expressed his admiration for the first two books of Burnet's work in a letter addressed to Marcello Malpighi: "Il mio cuore è il Burnezio, né io ho letto mai fantasia più nobile della sua, né più dottamente e nobilmente condotta."<sup>15</sup> Malpighi was eager to see the second part of the *Sacred Theory of the Earth*: "Non vedo l'ora, ch'il Sig. Brunetio dia alla luce l'altra parte, perché non si può negare ch'egli non sia un grand'ingegno."<sup>16</sup> But, when the book became better known, the solidity of its foundations was questioned. In 1703, Giacinto Cestoni expressed his skepticism about the evolutionary theories intended to explain the presence of fossilized shells on mountain tops: "E certi filosofanti dicono sopra di esse di belle cose ridicole, cioè che anticamente vi arrivasse il mare, chi che vi fussero delle città distrutte, e chi procedute dal diluvio, et altre ciancie."<sup>17</sup> This severe judgment was written by Cestoni in a letter addressed to Vallisnieri who rejected Burnet's theory in his treatise *De' corpi marini che su' monti si trovano* (1721), and maintained that "il mondo sia sempre stato come ora veggiamo, con i suoi monti, con le sue valli e con i suoi fiumi."<sup>18</sup>

Luigi Ferdinando Marsili was prompted by the discussions aroused by Burnet's work to study the sea. The result of his inquiries was the *Histoire physique de la mer* (1725), a book that is considered a landmark in the early history of Oceanography. However, Marsili did not entertain a high opinion of the *Sacred Theory*

of the Earth, since he declared that a real knowledge of the structure of the earth would show how unreliable all books hitherto published on that subject were: "On détruiroit par là certainement bien de sotises, dont on a composé des volumes sous diferens titres, et par lesquelles on veut nous persuader que la forme du monde a été entierement changée par le Déluge."<sup>19</sup> Indeed, Marsili preferred to follow the Bible, and, as stated in a letter addressed to Vallisnieri in 1725, he believed that "non fece il Diluvio quelle tante rovine nel globo della terra, esaggerate da molti, che danno a gli altri ed a se stessi ad intendere che ogni materia si disciogliesse, né pur salvi rimanendo i metalli."<sup>20</sup> Another prominent figure of Italian culture, Scipione Maffei who was in touch with Vallisnieri, studied the fossilized fishes existing in the territory of Verona, but confessed in a letter to La Condamine that contemporary evolutionary theories did not satisfy him: "Chiunque sopra ciò ha scritto, ha potuto far pompa del suo ingegno e del suo sapere, ma per verità niuna delle molte opinioni appaga, e niuna ve n'ha per anco, contro la quale non militino insolubili difficoltà."<sup>21</sup> Last but not least, Giovanni Bianchi (Janus Plancus) published a treatise on shells, *De conchis minus notis* (first printed in 1739 and reprinted in 1760), where he disparages the *Sacred Theory of the Earth* and sides with the defenders of the Holy Scripture.<sup>22</sup> This panoramic view of Burnet's fortune in Italy should be sufficient to prove that Vico was not isolated from the most vital intellectual trends of his own times in dismissing the "capricciosa risoluzione della terra immaginata da Tommaso Burnet."<sup>23</sup>

\* \* \*

The interpretation of the *New Science* as a typical product of the Enlightenment allows us to view Vico as an original philosopher who developed Locke's thought in the field of social and anthropological sciences. Indeed, the Vichian system is to be considered Italy's most important contribution to the philosophy of the Enlightenment. But how was such a contribution received in the eighteenth-century? The problem of Vico's fortune is strictly linked to the problem of Vico's interpretation. When the *New Science* was considered the germ of nineteenth-century historicism ("il secolo decimonono in germe," as Croce asserted in his influential essay),<sup>24</sup> scholars were prevented by that very assumption to see any links between the development of the Enlightenment and Vichian thought. Any reference to Vico made by his contemporaries appeared nothing but a proof that Vichian philosophy

was completely misunderstood. This attitude is attested by Croce and Nicolini's *Bibliografia vichiana* (1947-1948), a work of great erudition, vitiated by its premise, that is, Croce's view of Vico as the precursor of his own idealistic philosophy. Now that we consider the *New Science* no longer as a work opposed to the eighteenth-century culture, but as a masterpiece of continental Enlightenment, we are in a better position to dispel the mist that has always surrounded Vico's fortune in his own time. A new, almost unexplored continent lies before us, and we are eager to know more and more about it. In breaking new ground for a better knowledge of the reception of the *New Science* in the eighteenth-century, we contribute to a less parochial concept of the Enlightenment which appears no longer as an exclusive dialogue between English and French philosophers but as a European intellectual phenomenon. The work to be done in this direction is a task that is going to absorb the energies of various generations of scholars. However, I believe that the principal lines of the picture have already emerged, and that future studies will not change them substantially. I will therefore conclude this paper with a glance at the fortune of Vico in the context of the Enlightenment, as it appears from recent studies.

Among Vico's works, his *Autobiography* enjoyed the most widespread reputation.<sup>25</sup> It circulated in its original form (quite shorter than in modern editions), as it had been printed in Angelo Calogerà's *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici* (1728). It was preceded by Giovannartico di Porcia's "Progetto ai letterati d'Italia per scrivere le loro vite," an essay that projected on Vico's *Autobiography* Porcia's strong attacks against the French school of criticism, the contemporary educational system founded on Latin and Scholasticism, and the supporters of the so-called Ancients. In view of this, one can easily understand why Vico's thought appeared suspicious to progressive as well as to conservative intellectuals of his own times. However, the prestige of Calogerà's periodical where Vico's *Autobiography* was originally published, opened many doors to it, and conditioned the fortune of the philosopher for many years after his death, in Italy as well as in Germany. The sketches of Vico's intellectual life that appeared during the age of the Enlightenment are all founded on the *Autobiography*. Prominent among them is the entry on Vico in Christian Gottlieb Jöcher's *Allgemeines Gelehrten-Lexicon* (1750-1751), a lengthy and detailed abstract from the *Autobiography*, containing a reference to Vico's "ideal eternal history," the core of the *New Science*. Jöcher's

summary in German of the *Autobiography* is important to scholars interested in Vico's fortune, because the *Allgemeines Gelehrten-Lexicon* was familiar to figures such as Hamann and Herder. Yet it escaped the attention of Croce and Nicolini. Abstracts from Vico's *Autobiography* appeared in other reference works, such as Johann Heinrich Zedler's *Grosses vollständiges universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (1732-1750), Filippo de Fortis' *Raccolta delle vite e famiglie degli uomini illustri del Regno di Napoli* (1755), and the Italian edition of Nicolas François Joseph Eloy's *Dictionnaire historique de la Médecine: Dizionario storico della Medicina* (1761-1765).

It is still an open question whether the popularity of the *Autobiography* contributed to the diffusion of the *New Science*. But we can safely say that three areas of eighteenth-century culture were affected by Vichian ideas: Scotland, Spain, and France. In Scotland, Thomas Blackwell, a classicist of the Marischal College, Aberdeen, initiated an influential primitivistic trend in Homeric studies, blending together Vico's views and those expressed by Gianvincenzo Gravina in his *Ragion poetica* (1708).<sup>26</sup> In Spain, Lorenzo Boturini laid the foundations of Pre-Columbian studies, interpreting ancient Mexican civilization in the light of the *New Science*.<sup>27</sup> In France, Vichian philosophy was considered as the forerunner of Rousseau's ideas, as appears from an anonymous note on the Duni-Finetti polemic, published in the prestigious *Journal Encyclopédique* of June 1768: "Jean-Baptiste Vico a été le premier qui dans ses *Principi di scienza nuova* a osé prétendre qu'originellement les hommes vivoient exactement comme les bêtes. L'homme le plus fécond en paradoxes, l'éloquent M. Rousseau de Genève a étendu cette idée, et toutes celles qu'il a trouvées éparses dans beaucoup d'Auteurs, et qu'il a rassemblées dans son discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes."<sup>28</sup> The link existing between Vico and Rousseau was also pointed out in the *Gazette littéraire et universelle de l'Europe*, printed at Lausanne in August 1768: "Jean Bapt[iste] Vico dans ses *Principi di Scienza nuova* et l'éloquent Mr. Rousseau de Genève dans son discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes, ont prétendu qu'originellement les hommes vivaient exactement comme les bêtes."<sup>29</sup> Even the *Mercure de France* of October 1768 held the same view on the relationship between Vico and Rousseau: "C'est Jean-Baptiste Vico qui, le premier, a imaginé que les premiers hommes avoient vécu long-tems dans un état brut et grossier qui ne les distinguoit en aucune maniere des bêtes. M. Rousseau, dans son discours sur l'origine et les



fondemens de l'inégalité parmi les hommes, voulut prouver que c'étoit l'état naturel de l'homme."<sup>30</sup> In fact, Rousseau had been in touch with the prominent bibliophile Camille Falconet who had in his Parisian house both Vico's *Autobiography* and the second edition (1730) of the *New Science*.<sup>31</sup>

University of California,  
Berkeley

## NOTES

- 1 G.B. Vico, *Opere*, ed. F. Nicolini (Milan-Naples: Ricciardi, 1953), pp. 117-19. On Giacco cf. F.F. Mastroianni, "Un amico di Giambattista Vico nella storia dei Cappuccini di Napoli," *Studi e Ricerche Francescane*, I (1972), 91-122, 165-265; M. Rak, "Storia di un 'avallo' filosofico: Vico, B.M. Giacco e l'ordine cappuccino," *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, III (1973), 164-69.
- 2 G.B. Vico, *La Scienza Nuova e Opere scelte*, ed. N. Abbagnano, 2. ed. (Turin: UTET, 1966), pp. 22-23.
- 3 On Piovani cf. E. Garin, "Il filosofo morale," *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, Series V, Vol. I, No. 2 (May-August 1981), 153-67; F. Tessitore, "Il maestro," *Ibid.*, 168-77; Id., "La bibliografia vichiana di Pietro Piovani," *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, XI (1981), 5-12.
- 4 For further details see G. Costa, "Vico e Locke," *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, XLIX (1970), 344-61; Id., "Vico e il Settecento," *Forum Italicum*, X (1976), 10-30.
- 5 B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico* (Bari: Laterza, 1965), pp. 181-82; J.C. Morrison, "Vico and Spinoza," *Journal of the History of Ideas*, XLI, No. 1 (January-March 1980), 49-68.
- 6 P. Auvray, "Richard Simon et Spinoza," in *Religion, érudition et critique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup>* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968), pp. 201-14.
- 7 P. Vernière, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution* (Paris: Presses Universitaires de France, 1954), II, *passim*.
- 8 *Illuministi italiani*, I, *Opere di Pietro Giannone*, eds. S. Bertelli and G. Ricuperati (Milan-Naples: Ricciardi, 1971), pp. 581-92.
- 9 E. Garin, "Vico e l'eredità del pensiero del Rinascimento," in *Vico oggi*, ed. A. Battistini (Rome: Armando, 1979), p. 77. An English translation of this paper appeared in *Vico: Past and Present*, ed. G. Tagliacozzo (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1981), Part I, pp. 99-116.
- 10 G. Costa, "Vico's Political Thought in His Time and Ours," *Social Research*, Vol. 43, No. 3 (Autumn 1976), 612-24.
- 11 P. Rossi, "Chi sono i contemporanei di Vico?," *Rivista di Filosofia*, LXXII, No. 1 (February 1981), 51-82.
- 12 E. Garin, "Le citazioni di Vico," *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, Series V, Vol. I, No. 3 (September-December 1981), 380-86.
- 13 P. Rossi, *I segni del tempo: Storia della terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico* (Milan: Feltrinelli, 1979), p. 13. Cf. I. Berlin, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas* (New York: Viking, 1976), p. 140-41n.
- 14 Rossi, *I segni del tempo*, pp. 133-35. Cf. N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico* (Milan: Feltrinelli, 1961), p. 389.
- 15 *The Correspondence of Marcello Malpighi*, ed. H.B. Adelman (Ithaca-London: Cornell U.P., 1975), III, p. 1220. On Bellini (1643-1704) cf. *Dictionary of Scientific Biography*, ed. C.C. Gillispie (New York: Scribner's, 1970-1980), I, pp. 592-94.

- 16 *The Correspondence*, III, p. 1224. On Malpighi (1628-1694) cf. *Dictionary of Scientific Biography*, IX, pp. 62-66.
- 17 G. Cestoni, *Epistolario ad Antonio Vallisnieri*, ed. S. Baglioni (Rome: Reale Accademia d'Italia, 1940-1941), II, pp. 452-53. On Cestoni (1637-1718) cf. *Dictionary of Scientific Biography*, III, pp. 180-81.
- 18 A. Vallisnieri, *De' corpi marini che su' monti si trovano, della loro origine e dello stato del mondo avanti 'l diluvio, nel diluvio e dopo il diluvio* (Venice: D. Lovisa, 1721), p. 65. On Vallisnieri (1661-1730) cf. *Dictionary of Scientific Biography*, XIII, pp. 562-65.
- 19 L.F. Marsili, *Histoire physique de la mer* (Amsterdam: Aux dépens de la Compagnie, 1725), Preface. On Marsili (1658-1730) cf. *Dictionary of Scientific Biography*, IX, pp. 234-36.
- 20 A. Vallisnieri, *Opere fisico-mediche stampate e manoscritte* (Venice: S. Coleti, 1733), II, p. 361.
- 21 S. Maffei, *Della formazione de' fulmini* (Verona: G.A. Tumermani, 1747), p. 117. On Maffei (1675-1755) cf. *Dizionario critico della letteratura italiana*, ed. V. Branca (Turin: UTET, 1973), II, pp. 463-66.
- 22 *Jani Planci Ariminensis de conchis minus notis liber* (Venice: Pasquali, 1739), p. 76. On Bianchi (1693-1775) cf. *Dizionario biografico degli italiani*, 10 (1968), pp. 104-12.
- 23 G.B. Vico, *Principj di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni*, Vol. I, ed. T. Gregory (Rome: Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1979), p. 75.
- 24 Croce, *La filosofia*, p. 226.
- 25 G. Costa, "An Enduring Venetian Accomplishment: The Autobiography of G.B. Vico," *Italian Quarterly*, XXI, No. 79 (Winter 1980), 45-54.
- 26 G. Costa, "Thomas Blackwell fra Gravina e Vico," *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, V (1975), 40-55; Id., "Due studi recenti sul primitivismo settecentesco," *Ibid.*, X (1980), 146-50.
- 27 G. Costa, "A proposito del rapporto Vico-Boturini," *Ibid.*, IX (1979), 133-40.
- 28 *Journal Encyclopédique* (June 15), 1768, Vol. IV, Part 3, 149. Cf. B. Croce and F. Nicolini, *Bibliografia vichiana* (Naples: Ricciardi, 1947-1948), II, p. 882. The author of the passage quoted above might be Frédéric-Emmanuel Grundwald who reviewed foreign books for the *Journal Encyclopédique*: cf. *Le Journal Encyclopédique et la Société typographique: Exposition en hommage à Pierre Rousseau (1716-1785) et Charles-Auguste de Weissenbruch (1744-1826)* (Bouillon: Weissenbruch, 1955), p. 21. On the role of the *Journal Encyclopédique* in the context of the Enlightenment cf. G. Charlier and R. Mortier, *Le Journal Encyclopédique (1756-1793)* (Paris: Nizet, 1952).
- 29 *Gazette littéraire et universelle de l'Europe* (August 8), 1768, Vol. II, 92.
- 30 *Mercure de France* (October 1768), Vol. I, 131.
- 31 G. Costa, "Vico, Camille Falconet e gli Enciclopedisti," *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, III (1973), 147-62.

---

# Pirandello: Don Quijote or Don Chisciotti?

Gaetano Cipolla

In the last paragraph of Chapter V of his famous essay on *Umorismo* (1908), while analyzing the differences between so true a hero as El Cid and Cervantes' unlikely candidate Don Quijote, Luigi Pirandello suffered an interesting mental lapse (not entirely due to the haste with which the book was supposedly written), which has escaped the attention of the critics. Let us read the paragraph in question:

Ma Don Quijote? Coraggio a tutta prova, animo nobilissimo, fiamma di fede; ma quel coraggio non gli frutta che volgari bastonate; quella nobiltà d'animo è una follia; quella fiamma di fede è un misero stoppaccio che egli si ostina a tenere acceso, povero pallone mal fatto e rappezzato, che non riesce a pigliar vento, che sogna di lanciarsi a combattere con le nuvole, nelle quali vede giganti e mostri, e va intanto terra terra, incespiciando in tutti gli sterpi e gli stecchi e gli spuntoni, che ne fanno strazio, miseramente.<sup>1</sup>

I am not concerned with the significance of Don Quijote in the context of Pirandellian humor. For the moment, I am primarily interested in Pirandello's characterization of the Knight of La Mancha. That part that deals with Don Quijote's personal traits, i.e., his great courage, the nobility of his soul, his unshakable faith in the codes of chivalry, his madness, the opposition between nobility of ideals and blindness in the face of reality, present no difficulties of any kind. They are the traits that one normally associates with Don Quijote. However, when Pirandello refers to specific events in the life of the Knight, a problem arises. In the paragraph quoted, two such events are mentioned. The first one, "quel coraggio non gli frutta che volgari bastonate," while remaining general enough to be a cliché of quijotism, is anchored firmly onto an actual event in the life of the Spanish hidalgo. It is a Quijotian as well as Quijotic event, that is, an event

described by Cervantes in his novel, as well as an event that obeys the rules of behavior under which Quijote operates. The episode from which the remark was derived can be easily identified. It is the episode (Part I, Chapter IV) in which Don Quijote receives a merciless beating at the hands of a young muleteer. It will be recalled that the Knight had demanded from a group of merchants travelling in a caravan that they acknowledge Dulcinea's superior beauty in comparison with all other women. When the merchants refused, Don Quijote threatened mayhem and began a murderous charge against them. Unfortunately, Rocinante stumbled and the Knight landed on the ground, where he remained, unable to move because of his heavy armor, becoming thus an easy adversary to the muleteer. Pirandello's comment is, therefore, an accurate assessment of the event.

As we continue reading the paragraph, we note that Pirandello's words have become highly metaphorical and do not seem to refer to the text of the *Quijote*. Certainly, when the playwright refers to a "badly made and patched up balloon that cannot catch the wind," no one would associate such an image with the Cervantian text. However, when Pirandello begins to describe the dream to wage a battle against the clouds in which the Knight sees giants and monsters, as he runs on the ground bumping into all sorts of obstacles which tear his flesh to pieces, the passage cannot be dismissed as an extended metaphor of Quijotic behavior. We realize that we are dealing with another specific episode from the life of the Spanish hidalgo. The description is far too precise to be a simple metaphor. The playwright's attention is focused on an event that seems to unfold right before his eyes. He follows the Knight as he discerns giants and monsters in the clouds, he sees him falling and rising again, he recognizes the exact nature of the obstacles thwarting the progress of the Knight ("Sterpi, stecchi e spuntoni.") and he observes with a lingering glance how his flesh is being torn wretchedly. Such detailed description would not have occurred, it seems to me, unless the author were following in his mind's eye a specific episode. And this is where the difficulty lies. Where did this episode take place in the Cervantian novel?

My attempts to find the event that may have been the matrix for Pirandello's account have been fruitless. There is nothing even remotely similar to the episode just described in the *Don Quijote*. The Knight fights against wind mills; he has an encounter with some wineskins; he fights against a Basque, but there is no epi-

sode in which the knight engages or dreams of engaging in a battle against giant-hiding clouds. There is a reference to a cloud in which the magician Freston travels, but it is only a passing image that remains undeveloped.

The question that must be answered is: "Where does the episode come from, if it's not of Cervantian derivation?" Presumably, Pirandello could have invented a new episode. After all, just a few pages preceding the quotation with which we began, the playwright asserted categorically not only the independence of the character from the author who created it but the reader's right to imagine any given character in situations which had not occurred even to the author:

Quando un poeta riesce veramente a dar vita a una sua creatura, questa vive indipendentemente dal suo autore. Tanto che noi possiamo immaginarla in altre situazioni in cui l'autore non pensò di collocarla, e vederla agire secondo le intime leggi della sua propria vita, leggi che neanche l'autore avrebbe potuto violare.<sup>2</sup>

In order to create a new episode, Pirandello would have had to remain faithful to the inner laws of behavior under which Don Quijote operated. The episode that we are examining is eminently Quijotic. Indeed, Pirandello's obeisance to the rules of Cervantian imagination is probably responsible for critics' failure to notice that the episode does not exist in the Cervantian novel, in spite of the fact that many scholars well acquainted with the *Don Quijote* must have been puzzled by their inability to locate it in the context of the novel.

At this point, I would like to suggest a scenario that could clarify the situation. The episode we have been discussing was not invented by Pirandello. It was derived from a poem of a fellow Sicilian of another century, whose work Pirandello seemed to know quite well.<sup>3</sup> I am referring to Giovanni Meli (1740-1815), the most accomplished poet who ever wrote in Sicilian. The Pirandellian description is in reality a condensation of a very long episode (almost 30 octaves) from Meli's ambitious mock epic, *Don Chiscioti e Sancier Panza*, a poem of twelve cantos and a "Vision," written in Sicilian "ottava rima," between 1785 and 1786.<sup>4</sup> In the Sicilian poem, the archetypal couple of Don Chiscioti and Sancier Panza retain their ancient physiognomies but express a different poetic sensibility as well as changed political, economic, and social conditions.

There can be very little doubt that Pirandello was actually thinking of the Melian episode when he wrote the paragraph in question. For the sake of brevity, let us compare the two accounts. In Canto V of the *Don Chisciotti*, the Knight was startled from a moment of pensiveness by the sudden appearance of a "giant" running across the side of a mountain:

Quann'eccu un gran giganti smisuratu  
chi pri dda costa rapidu curria.<sup>5</sup>

Immediately he called Sanciu to bring him his armor, but the squire, realizing quickly that the "giant" was only a reflection of a cloud passing over head, began pondering the misery of man who frets needlessly and without cause:

Si cirnemu e si jamu esaminannu  
li causi di li còluri e li rissi  
truvamu chi sti mostri e sti giganti  
sunn u nuvuli ed umbri tutti quanti.<sup>6</sup>

The giants and the monsters named here are the same as the ones Pirandello recalled. Don Chisciotti did not listen to his squire's advice because he claimed to have more experience with evil things and with the various disguises employed by witches. Thus he began a mad chase after the "giant":

Eccu s'abbia versu lu giganti,  
e mustrannu ch'è mastru di la guerra,  
isa lu scutu di la testa avanti:  
ora s'inquarta, ora si abbassa a terra,  
ora stenni lu vrazzu fulminanti. . . .<sup>7</sup>

While Don Chisciotti thought that he had discovered the weakness in the giant's defense, a fly flew into one of his eyes to seek refuge there from the pursuit of a horse fly that had . . . amorous intentions. The Knight was forced to halt the chase for a moment but as soon as he was rid of the fly, he resumed his race against the clouds. In his haste to catch up with the giant, Don Chisciotti is utterly mindless of the obstacles that stand in his way. Such determination has predictable consequences:

Quantu voti cadiu, quanti s'alzau  
Quantu contusioni in vrazza e rini,

Quantu macchi e piraini affruntau. . .  
 Quantu voti la carne si sfardau,  
 Quantu sangu chiuviacci da li vini. . .<sup>8</sup>

Finally the Knight caught up with the giant, so he thought, and struck him with a mighty blow. In reality his sword hit a large rock sending pieces of it all over the Mediterranean Sea.

The correspondences between Meli's episode and Pirandello's brief description could not be more precise. The only variant is represented by Pirandello's reference to Don Chisciotti's dreaming of waging a battle against clouds. This detail may seem insignificant, but it may have been the catalytic agent which activated the recollection of the Melian episode. Pirandello had probably intended to give another example of Quijotic behavior. In fact, the sentence, "sogna di lanciarsi a combattere contro nuvole . . ." is vague enough to be a cliché of Quijotism. At this point in Pirandello's mind Don Quijote was not fighting against any specific cloud, but rather "clouds" in a general sense, that is, insubstantial things, ghosts of his imagination, shadows. However, the image of the clouds as a possible antagonist of Don Quijote probably triggered the recollection of the Melian episode which Pirandello proceeded to describe accurately and very likely without realizing that a superimposition of images from two different sources had occurred. It is difficult to say whether Pirandello may have realized, at some later time, the unconscious substitution. It cannot be denied, however, that the mental lapse which permitted the intrusion of a Melian adventure in a Cervantian context, actually occurred. This fact may be interpreted as another affirmation of Pirandello's high regard for the work of his fellow Sicilian with whom he shared not only his native idiom but a common attitude toward the world and toward writing which can be summed up in one word: "Umorismo."

*St. John's University*

## NOTES

1 *Saggi, poesie, scritti vari*, Vol. V (Milano: Mondadori, 1960) p. 104.

2 *ibid.*, p. 101.

3 In his essay on "Umorismo," Pirandello devoted a short paragraph to Giovanni Meli during the discussion of Italian humorists. The paragraph clearly demonstrates not only Pirandello's knowledge of Meli's work but also his acquaintance with the critical literature on his fellow Sicilian, as can be seen in his dismissal of G. Carducci's characterization of Meli's poetry as "arcadia superiore,"

and in expressing an original view of the Sicilian Abbot as a humorist: "Sul serio poi l'Arcoleo crede che nella nostra letteratura dialettale non ci sia altro che spirito comico? Egli è siciliano e certamente ha letto il Meli, e sa quanto sia ingiusto il giudizio di 'Arcadia superiore' dato della poesia di lui, che non fu sonata soltanto su la zampogna pastorale, ma ebbe anche tutte le corde della lira e si esprime in tutte le forme. Non c'è vero e proprio umorismo in tanta parte della poesia del Meli? Basterebbe citar soltanto 'La cutuliata' per dimostrarlo!

Tic tic . . . chi fu? Cutuliata." (Op. cit., p. 117)

It is interesting to point out that Pirandello was relying on his memory for the title and for the line he quoted, both of which are incorrectly given. The correct title of the poem is "Lu specchiu di lu disingannu o sia la cugghiuniata" and the line in question reads "ticchi ticchi, finiu . . . cugghiuniata." The poem, however, is a perfect embodiment of Pirandello's definition of humor as "sentimento del contrario."

- 4 This mock epic, which needs to be re-evaluated, is being translated into English verse by the present author. A good portion of Canto I will appear in *Italian Quarterly* in 1984. The quotations from the Don Chisciotti come from *Opere*, a cura di Giorgio Santangelo, Vol. II (Milano: Rizzoli, 1968).

- 5 Canto V, 49: This excerpt and those that follow are my translations:

When there appeared a huge and boundless giant  
running in haste along the mountain side.

- 6 Canto V, 52:

If we but sift and carefully regard  
the causes of all wrathful acts and riots,  
we will discover that such monsters and  
such giants are just clouds and empty shades.

- 7 Canto V, 55:

Behold! He started moving toward the giant  
and showing he was master of warfare,  
he raised his armor high before his head.  
At first he parried, then he bent to the ground.  
Then he extended his most dreadful arm. . . .

- 8 Canto V, 63:

So many times he fell and rose again,  
So many bruises on his arms and sides,  
So many thorns and brambles did he face,  
So many times his flesh was torn apart,  
and so much blood rained out of his poor veins!



---

# Holtzmann's Law in a Southeastern Italian Dialect

Terry B. Cox

Indo-European intervocalic \*j and \*w, after a stressed short vowel, are known to have become \*jj and \*ww respectively in Proto-Germanic. Further, \*ww became \*ggw in North Germanic and East Germanic (Gothic), and \*jj became \*ggj in North Germanic, whereas in Gothic it became \*ddj. This change of glides to stops is known as Holtzmann's Law. In Molese, a southeastern Italian dialect, certain occurrences of /ggj/, and all those of /ggw/, seem to be best accounted for by positing an analogous process of glide strengthening. The process will be motivated in terms of strength hierarchies and syllable structure optimization.

## 1.0 Holtzmann's Law — Data and Previous Comments

Data illustrating the operation of this law usually include the following two correspondence sets:

Non-Germanic		Germanic	
		NGmc(Oldcel)	EGmc(Gothic)
Skt.	dvayos 'of two'	tveggja	twaddjê
OPruss.	druwis 'faith'	tryggver 'true'	truggws 'true'

Waterman (1976:47 note 9) states that no generally acceptable explanation has been found for the change. Tanaka (1970:67), while pointing out that previous explanations of the change have appealed to a purely phonetic conditioning process motivated either by the position of the accent or the presence of a laryngeal, puts forward a hypothesis based on structural principles, whereby the glides had strong and weak allophones depending on their position in the word. As it is not, however, the goal of this paper to assess the various theories put forward to account for the Germanic phenomenon, I will discuss them no further.

"If Holtzmann's Law is a genuine law, we expect to find it applying in other languages . . ." states Foley (1977:91). To illustrate that it does indeed apply in other languages, he adduces the evidence of dialectal Spanish where *huerto* [wertɔ] 'garden' is pronounced [gwertɔ], and Greek ζεστός from IE \*yestós, Sanskrit *yas* 'be hot,' English *yeast*. He also contends that it has applied in producing the reflexes in Modern Romance of the glide in Latin words such as *iuvenis* 'young.'

In the present paper I will analyze in detail the rule as it applies in Molese,<sup>1</sup> a Romance dialect. Data will also be presented from two other Romance dialects, and from a non-Indo-European language, that reflect further applications of the law. All these examples represent evidence that attests to the naturalness or, in Foley's words, the genuineness of the law.

## 2.0 Glides in Molese

In Molese all [-syllabic] segments may appear simple or geminate (see Cox 1982:31-35). The glides have a fairly unrestricted distribution being found in most positions in the word with both simple and geminate realizations, as shown in the following table:

	/j/	/w/
initially	jeddə 'he' a jjatətə 'he breathed'	wandə 'glove' a wwardətə 'he looked'
medially: pre-stress	krəstijəne 'man' ajjirə 'yesterday'	ləwəjə 'to lift' awwandə 'I seize'
medially: post-stress	mmedəjə 'envy' dəjə 'to give' — — —	wedəwə 'widower' — data + nni 'give-us-it' + wwə manna + 'to send-it' wwə təne + wwə 'to hold-it'

Table 1. Glide Distribution in Molese.

It will be noted that the glides in the data in Table 1 show the same distribution except in immediately post-stress position.

There only geminate *w* occurs, and then only with an intervening morpheme boundary, or simple *j*, and then only immediately following a long stressed vowel.<sup>2</sup> Thus neither occurs in the position where Holtzmann's Law applied in Germanic. There is nothing, of course, that requires glide strengthening to occur in a modern Romance dialect in exactly the same place it did many centuries earlier in a sister branch of Indo-European, but that the glides do not occur in just that environment invites further searching for the reason for this asymmetrical distribution.

## 2.1 *Molese and other Central Apulian dialects*

If Molese is compared with other dialects in the Bari province, other than that of the capital itself, it is found that they do have glides in just the environment they are lacking in Molese. Data drawn from the dialect of Grumo Appula represent the situation in the dialects in general in Table 2:

Molese	Grumese	Barese	Italian	
asseggjə	assejjə	assí	ušši(re)	'to go out / he went out'
tənaggjə	tənajjə	təné	tene(re)	'to hold'
durmeggjə	drəmmejjə	dərmí	dormi(re)	'to sleep / he slept'
jeggjə	jejjə	ji	io	'I'
maggjə	majjə	mɛ	mia	'my (femsg)'
pəkundreggja	pəkəndrejja	pəkəndrí	(i)pokondria	'hypochondria'
lučeggjə	ləčejjə	ləčí	lučia	'Lucia'
andraggja	andrajjə	—	andrea	'Andrea'
təggwə	təwwə	tu	tuo	'your (msg)'
taggwə	tawwə	tɔ	tua	'your (femsg)'
nəggwə	nəwwə	nu	noj	'we'
kjəggwə	kjəwwə	kju	pju	'more'

Table 2. Grumese glides versus Molese stops

### 2.1.1 *A Provisional Hypothesis*

Given these data alone, it does not seem at all obvious that Holtzmann's Law has been responsible for the Molese stops. The equations: *í* (Ita, Bar): *ejjə* (Gru): *eggjə* (Mol), and *é* (Ita): *é* (Bar): *ajjə*

(Gru): *aggjə* (Mol), etc. could be accounted for by positing first vocalic changes for all dialects, and then the addition of paragogic syllables for Grumese and Molese. In the former it would be *-jjə* (and *-wwə*), and in the latter *-ggjə* (and *-ggwə*). Paragogic syllables are certainly not uncommon<sup>3</sup> in the dialects of the region. But, reconstructing Proto-Central Apulian free stressed \*i, \*ε, \*u, and \*ɔ on the basis of the Barese forms, let us examine the reflexes in Molese in other than the word-final environment.

Molese	Grumese	Barese	Italian	
<i>fejlə</i>	<i>fejlə</i>	<i>filə</i>	<i>filo</i>	'thread'
<i>majsə</i>	<i>majsə</i>	<i>məsə</i>	<i>mese</i>	'month'
<i>fəwmə</i>	<i>fəwmə</i>	<i>fumə</i>	<i>fumo</i>	'smoke'
<i>krawšə</i>	<i>krawšə</i>	<i>krošə</i>	<i>kroče</i>	'cross'

Table 3. Molese and Grumese falling diphthongs

These examples permit modification of the equations just listed. Basing ourselves again on the Barese data, whose vocalism doesn't show what appears to be a general Central Apulian innovation of diphthongization, we can establish the following complementarity of distribution in Molese from the forms in Tables 2 and 3.

$$\begin{array}{ll}
 i \ \diamond \ \left\{ \begin{array}{l} \text{eggjə} \ / \ \_\_\_\# \\ \text{ej} \ / \ \_\_\_\$CV\# \end{array} \right\} & u \ \diamond \ \left\{ \begin{array}{l} \text{éggwə} \ / \ \_\_\_\# \\ \text{əw} \ / \ \_\_\_\$CV\# \end{array} \right\} \\
 \epsilon \ \diamond \ \left\{ \begin{array}{l} \text{aggjə} \ / \ \_\_\_\# \\ \text{aj} \ / \ \_\_\_\$CV\# \end{array} \right\} & \text{ɔ} \ \diamond \ \left\{ \begin{array}{l} \text{aggwə} \ / \ \_\_\_\# \\ \text{aw} \ / \ \_\_\_\$CV\# \end{array} \right\}
 \end{array}$$

where \$ indicates a syllable boundary

The direct link with Holtzmann's Law is still not established, however, but a glance at the alternates occurring in the Grumese data in the two environments examined in Molese would seem to make the positing of a glide stage in word-final position plausible for Molese, as Grumese seems to reflect an intermediate stage of evolution. Thus we have for Grumese:

$$i \ \diamond \ \left\{ \begin{array}{l} \text{ejjə} \ / \ \_\_\_\# \\ \text{ej} \ / \ \_\_\_\$CV\# \end{array} \right\} \quad \text{etc.}$$

### 2.1.2 *An Alternate Hypothesis*

Having thus established the probability that geminate glides underlie the palatal and labiovelar stops in Molese, it is instructive to

examine the path such an evolution may have taken and to attempt to ascertain what may have provoked such changes.

Although we have implied that the stops under discussion have evolved from certain oxytonic vowels, it is more likely that these vowels never occurred word-finally in Molese and in the other dialects subject to paragogy in pre-pausal position. Cirrottola (1977: 26-7), talking of his native dialect of Altamurano, which lacks some of the falling diphthongs typical of most Apulo-Barese dialects, assigns a paragogic -jə to final stressed front vowels, and -wə to final stressed back vowels. It appears that a similar condition must have held in the past in Molese for the only pre-pausal oxytones that presently occur are vocative forms, especially personal names, such as [mæké] for məkə́lə 'Michele,' etc. We must then ask ourselves what the role of the paragogy rule in Molese (and many other dialects in the region) is. Examining the resultant forms in terms of canonical shape, we see that forms that would otherwise be oxytones appear as paroxytones. As the overwhelming majority of words in Molese are paroxytones, it appears that the paragogy rule converts words from a non-optimal canonical form to an optimal one. That is, potential oxytones are assimilated into Molese, and into most other Apulo-Barese dialects, by paragogy. Thus we predict that paroxytonic words have one of two patterns for the final two syllables, either (a) C<sup>́</sup>V\$CV#, or (b) C<sup>́</sup>V\$CV#. It is forms having pattern (a), where historically there was a long vowel, but synchronically the vowel is short, that have undergone Holtzmann's Law. Thus we propose the following derivation for the first two forms in each part of Table 2.

	assí	tənέ	tu	tɔ
1. paragogy	assi-jə	tənə-jə	tu-wə	to-wə
2. diphthongization	assej-jə	tənaj-jə	tɔw-wə	taw-wə
3. fronting			tɛw-wə	
4. centring			téw-wə	
5. Holtzmann	assegj-gjə	tənagj-gjə	tégw-gwə	tagw-gwə
6. raising	assegj-gjə			
	asseggjə	tənaggjə	téggwə	taggwə

Table 4. Molese derivations showing source of glides

The strengthening stage has still not been motivated but at least the geminate glide stage has been explained in a Central Apulian context. Words having the syllable structure of (b) above, and having a glide onset to the final syllable, are all arhizotonic<sup>4</sup> infinitives having *a* as the thematic vowel (see Cox 1982:97). Compare the following forms:

Molese	Altamurano	Barese	Italian	
manné-jə	manne-jə	mannæ	manda(re)	'to send'

Here the stressed vowel is long, the glide short, and therefore the environment to trigger Holtzmann's Law does not exist. The only apparent anomaly — that of a front glide following a non-front vowel in Molese — may be explained if a fronted vowel, as shown in Barese, is taken to represent an earlier stage in Molese when paragogy took place, as shown in the *téggwə* derivation in Table 4.

### 2.1.2.1 *From Glide to Stop*

Passing in review the glide distribution in Molese as shown in 2.0 above and considering the pre-Holtzmann stage of the words in the derivations proposed in Table 4, we must account for the change of the (long) glides to stops in just the cases where it does occur. We suggest that strengthening to stops occurred only in strong position in the word in Molese and not in weak position. Historically it appears that strong position was immediately following the stress and that only long glides were affected. It is also possible that at the stage the change occurred Molese did not tolerate . . . CŨGGV# configurations in paroxytones, where G is a glide, but required true consonants immediately after the stress if the consonant was long, that is, tense. That there is not strengthening of the glides to stops in the forms in the second column of the last three rows of Table 1 needs further discussion, therefore. It appears that forms such as *data* + *nni* + *wwə* 'Give-us-it(msg)' have not been subject to Holtzmann's Law because the geminate glides are from other sources than the ones posited for the intermediate geminate glides in the derivations in Table 4. The long glide occurring in forms following the imperative pattern of *data* + *nni* + *wwə* arises from the doubling, called *rafforzamento* in Ital-

ian, of the initial consonant of the clitic atonic pronoun<sup>5</sup> after stress assignment. We posit a somewhat different derivation for the long glide in the infinitival forms such as . . . *manna + wwə* 'to send-it(msg)' in Table 1. Here the division between stem and affix represented by the transcription belies the historical division. The form can be analyzed as

/mann	-	a	-	r	+	l	-	u	/	<sup>6</sup>
send				TV		Inf		3pers		msg

and the long glide is the result of the infinitive marker /r/ undergoing anticipatory assimilation to the following sound. Thus it seems likely that in these forms that appear to be exceptions to Holtzmann's Law the long glide has not undergone strengthening either because of the presence of a morpheme boundary or because the rule was no longer operative when the glides were formed.

The phonetic path of the change is not difficult to trace. The glide is pronounced with greater and greater tension (strong position) to the extent that the air passage was narrowed first to the point of friction and then to the point of occlusion, all the while maintaining the palatal or labiovelar glide release, so that we have *ajjə* > *aɣɣjə* > *aggjə*, and *awwə* > *aɣɣwə* > *aggwə*.

The functional load of the phoneme /gj/, especially geminate, in Molese is quite high, as it is in the dialects of most of Apulia and a large part of Basilicata and Calabria (see Cox 1982 Map 2) as dialects in these areas show /ggj/ where Standard Italian has /λλ/, for example the Molese equivalent of Italian /fiλλo/ 'son' is /feggjə/. The change from λ to gj is also one of strengthening and may have passed through a j-stage in its evolution. In this context the half of Holtzmann's Law affecting the palatal glide seems quite plausible when viewed as a continuation (or renewal) of a drift already characteristic of dialects of the area. The functional load of the phoneme /gw/, however, is quite low in Molese, appearing in a closed set of seven lexemes including those in Table 2. It is absent from most Apulian dialects<sup>7</sup> and so the absence of the long labiovelar glide earlier in Molese history probably explains why gw is so infrequent in the dialect today. Even though the distribution of the two glides was asymmetrical in Molese, the same principles of adaptation to the optimal canonical target have been at work in strengthening them to stops.

### 3.0 Other Southern Italian Manifestations

In 2.1.2.1 above the term *rafforzamento* was introduced and the implication was that it entailed simple doubling of consonants in certain positions within a word. In fact, the term is more usually applied to an inter-morpheme doubling of initial consonants of certain words following certain (usually) monosyllabic vowel-final words.<sup>8</sup> The environments relevant for operation of the rule in Molese have been reported in Cox 1982 (147-149) and the phrases a jjatétə 'he breathed' and a wwardétə 'he looked,' taken from Table 1, illustrate *rafforzamento* as an external sandhi phenomenon. Whereas in Molese, however, word-initial glides are merely strengthened to geminates when subject to *rafforzamento*, in at least two widely separated dialects the strengthening goes further than gemination.

#### 3.1 Grottese

In the dialect of Grottaminarda,<sup>9</sup> a town situated in Eastern Campania some 80 kilometers east of Naples, examples from three *rafforzamento* environments are presented in Table 5.

jastumá	'to swear'	a ɟɟastumətə	'he swore / has sworn'
jaŋkə	'white'	e ɟɟaŋkə	'he/ she/it is white'
wastá	'to spoil'	a ggwastatə	'he spoilt/has spoilt'
la vaλλottə	'the girl'	rə ggwaλλottə	'the girls'
lu waλλonə	'the boy'	li waλλunə	'the boys'
		tre wwaλλunə	'three boys'

Table 5. Grottese *rafforzamento*

These data appear to indicate that *rafforzamento* results in glide strengthening in some but not all cases. In verbs and adjectives the change seems straightforward. Under *rafforzamento* conditions  $j > ɟɟ$  ( $ɟɟ$  is more palatal and less velar than  $gɟ$ ), and  $w > ggw$ . In nouns, however, the situation is less simple. It appears that only in feminine nouns can glides strengthen to stops. This appears to be the only condition on nouns beginning with the palatal glide, but in the case of those beginning with the labiovelar glide the situation is slightly more complicated. The rule has



been made opaque by a later rule converting *w-* to *v-* in feminine nouns, thereby causing a merger with an inherited *v*. Words with the inherited *v*, although they are subject to gemination, do not strengthen to stops, however. Thus we have *la verəvə* 'the widow' but *rə vverəvə* 'the widows.'

In spite of the complicated lexical marking required to indicate its application in Grottese, and its link with the *rafforzamento* rule — conditions quite unlike those of Molese — it is clear, nevertheless, that glide strengthening in this dialect is yet another example of Holtzmann's Law.

### 3.2 Grimaldese

In the dialect of a small Calabrian town, Grimaldi,<sup>9</sup> located 30 kilometers south of Cosenza, I have found further evidence of a link between glide strengthening and *rafforzamento*, but under conditions slightly different from those seen in Grottese. The data in Table 6 contain examples from three *rafforzamento* environments.

<i>çestimare</i>	'to swear'	<i>a ggjestimatu</i>	'he swore / has sworn'
<i>u çoku</i>	'the game'	<i>tri ggjoki</i>	'three games'
		<i>i çoki</i>	'the games'
<i>hwandare</i>	'to look'	<i>nu ggwardare</i>	'Don't look'
<i>nu hwaλλune</i>	'a boy'	<i>tri ggwaλλuni</i>	'three boys'
<i>na hwerra</i>	'a war'	<i>tri ggwerre</i>	'three wars'
		<i>i hwerre</i>	'the wars'

Table 6. Grimaldese *rafforzamento*

Here there are two points of note. Firstly, Grimaldese glide strengthening occurs in all nouns regardless of their gender, but whereas in Grottese there is a distinct feminine plural definite article, which triggers gemination or stop formation, such is not the case in this dialect. But despite the fact that there is one more *rafforzamento* triggering lexeme in Grottese than there is in Grimaldese, nevertheless glide strengthening is a more pervasive and simpler rule in this dialect. It applies whenever the phonetic conditions are met. Secondly, what were more than likely glides historically have developed fricative onsets so that they are phonetically closer to their strengthened counterparts in Grimaldese than in dialects that have the pure palatal and labiovelar glides.

#### 4.0 *A Non-Indo-European Example*

That such a strengthening process as that represented by Holtzmann's Law is more than an Indo-European phenomenon is illustrated by certain morphophonemic alternations in Ganda, a Bantu language of Uganda. Cathey (1970:59) notes that in this language *w* strengthens to *ggw*. In fact, the language has a palatal glide, written as *y* [j], which strengthens to *jj*, pronounced as [ʃʃ], an alveopalatal affricate (Cole 1967:8,18). Such pairs, given in conventional orthography, as *jjuba* 'dove' and *mayuba* 'doves,' and *ggwanga* 'nation, tribe' and *mawanga* 'nations, tribes' illustrate. Here the base morphemes are *yuba* and *wanga* respectively.<sup>10</sup> Strengthening occurs, in certain noun classes, word-initially. All other consonants in this language, in these noun classes, simply geminate word-initial consonants.

#### 5.0 *Summary and Conclusion*

In this paper data have been presented from a modern Romance dialect that display palatal and labiovelar geminate stops produced by the application of Holtzmann's Law. By intra- and inter-dialectal comparison it has been possible to isolate the conditions under which the change takes place, to trace the path of its evolution, and to propose a plausible motivation for the change in the dialect, Molese. Data presented from two related Romance dialects show the same stops resulting from glide strengthening but under different conditions and in different environments from those seen in Molese. Data from Ganda, a Bantu language, attest to an almost identical glide strengthening process but under conditions different again from those observed in the Romance dialects.

Although the forms in the three Romance dialects and those of the Bantu tongue are all adduced as evidence of strengthening of palatal and labiovelar glides to take the form described by Holtzmann in early Germanic, the Molese case is different from the other three in one important feature. In Molese stop reflexes which have been traced to earlier glides are only recoverable by reconstruction as they enter into no alternations with the glides from which they evolved. Thus, in this respect, the Molese evolution parallels that in North and East Germanic rather closely. In Grottese, Grimaldese, and Ganda, on the other hand, the stops in question occur in morphophonemic alternation with the homorganic glides. The stop formation, therefore, can be viewed as a

synchronic productive process that is predictable, at least in Grimaldese and Ganda.

The evidence presented in this paper seems to indicate that glide strengthening to produce homorganic geminate stops is, indeed, a natural process in language, and it would not be surprising if subsequent investigations in languages totally unrelated to those examined herein confirm Foley's prediction further.

*University of Victoria*

## NOTES

- 1 Molese, the dialect of Mola di Bari, a town situated 20 kilometers southeast of Bari on the Adriatic coast of southeast Italy, was the object of study of my doctoral dissertation (Cox 1982).
- 2 In fact only /ə/ occurs here. What is transcribed as a stressed schwa in Molese resembles auditorily the high central vowel of Turkish, but it is articulated lower in the mouth.
- 3 Not only -jə and -wə occur, but also -tə, -nə, and -və (Cox 1982:178).
- 4 Rhizotonic infinitives are root-stressed, such as the Italian *véndere* Molese *venne* 'to sell,' whereas arhizotonic infinitives are suffix-stressed, as Italian *parlâre* Molese *parlôjə* 'to speak.'
- 5 The underlying form of the pronoun is /lu/, which undergoes L-vocalization and also vowel reduction when suffixal.
- 6 TV = thematic vowel; Inf = infinitive marker; 3pers = third person; msg = masculine singular. The latter two combined form a direct object pronoun.
- 7 Those words that in Italian have gw such as *guardare* 'to look' have w in Apulian dialects, as in Molese *wardôjə*.
- 8 In Apulian dialects, these include the verb forms *e'is*, *a* 'has', *sta* 'is'; the prepositions *kə* 'with', *a* 'to, at', *pə* 'by'; and the adjective *tre* 'three'.
- 9 The writer thanks Pina Clericuzio for providing the Grottese data, and Lori Mauro for the data from Grimaldese.
- 10 Tone markings, irrelevant to the segmental changes under discussion, are omitted.

## REFERENCES

- Cathey, J.E. 1970. A Reappraisal of Holtzmann's Law. *Studia Linguistica*, 24.65-80.
- Cirrottola, G. 1977. *Parlò komə t'a fattə mamatə: dialetto altamurano*. Cassano Murge (Italy): Tipografica meridionale.
- Colasuonno, G. 1976. *Grammatica e lessico etimologico del dialetto di Grumo Appula*. Cassano Murge: Tipografica meridionale.
- Cole, D.T. 1970. *Some Features of Ganda Linguistic Structure*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Cox, T.B. 1982. *Aspects of the Phonology and Morphology of Molese, an Apulian Dialect of Southeastern Italy*. Unpublished Doctoral dissertation. Victoria: University of Victoria.

- Foley, J. 1977. *Foundations of Theoretical Phonology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tanaka, Y. 1970. A Proposed Hypothesis for Holtzmann's Law. *La Linguistique*, 6.65-80.
- Valente, V. 1975. I dialetti della Puglia. In *Profilo dei dialetti italiani*, 15, M. Cortelazzo, ed., Pisa: Pacini.
- Waterman, J.T. 1966. *A History of the German Language*. (Fourth printing, revised edition 1976) Seattle: University of Washington Press.

---

# Community Language Teaching to Bilingual Learners. Towards a Systematic Approach to its Methodology and Curriculum

Arturo Tosi

## *Introduction*

In this article I will not deal with the extensive literature on the many answered, and many other unanswered, questions in the area of language teaching, which have dictated the current criteria for foreign language evaluation and examination. Nor do I want to enter, or to open, the more recent, but fast developing debate on community language teaching and the rationales for the evaluation of both pupils' and teachers' skills. What I shall attempt to do, instead, is to examine the convergent as well as the divergent components which characterize these two processes of language learning and which may, of course, have implications in the area of evaluation of language competence.

Before dealing with these tasks, however, I propose to represent visually the interconnection of the variables characteristic of this particular learning process in an integrated structure; and in order to clarify this structure, comparison will be made with other structures representing, respectively:

1. monolingual development for monolingual learners
2. bilingual development for mono/bilingual learners
3. monolingual development for bi-dialectal learners
4. mother-tongue development in the context of second-language learning

## *Monolingual and bilingual language learning*

An ideal model describing a language-learning process is probably most easily thought of as similar to a multi-tiered cylinder (see fig. 1). The bottom layer contains variables relative to the lan-

guage spoken in the home and in the immediate family environment: the middle layer contains factors relative to language infrastructure and sources of exposure in the community; and the top layer contains components of the school curriculum designed to develop its pupils' linguistic resources to meet the standard of language competence demanded by society.

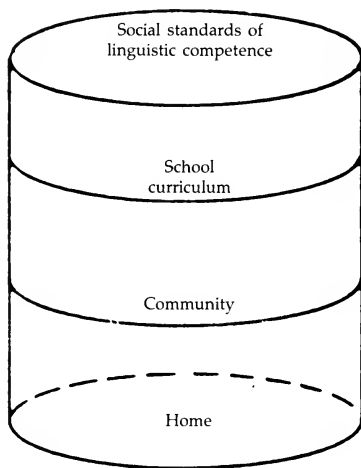


Fig. 1 Distribution of variables in a conventional language-learning model

The dimension of such standards is represented by the size of the top circle of the cylinder. Since the achievement of these standards is the goal of any linguistic education policy, it is clear that the greater the fulfilment of the volume of each of the three layers sustaining the top, the firmer the support given to the child's language development.

The four different learning processes mentioned above can be visualized as four cylinders associated in three cases with other shapes representing the different distribution of variables relevant to different monolingual and bilingual learning processes (Fig. 2).

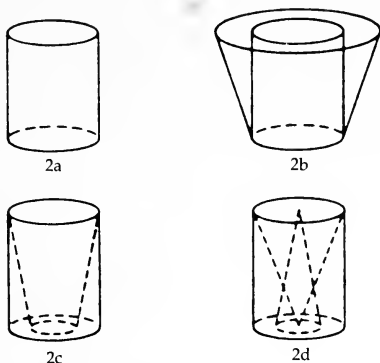


Fig. 2 The four language-learning processes

Figure 2a represents the typical situation of monolingual children from a family background where the standard language is spoken, and linguistic guidance and support is provided by the parents and the immediate circle of neighbours and peers. They are exposed to the same language in an environment rich in sources of exposure to selected and sophisticated patterns of linguistic interaction. The school's role is to reinforce and organize their language competence to meet the demands of the curriculum. Their overall monolingual development in the standard language is protected, and directed towards the achievement of the standards demanded by their monolingual school and society; standards that they are most likely to meet as a result of concomitant situations conveying their language development into a channel (the cylinder) which concentrates their efforts on the fulfilment of the academic and social goals created by that society.

Fig. 2b represents the more privileged conditions of bilingual development for children from a solid mono/bilingual background, who benefit from bilingual education in the mother-tongue with a high-status foreign/second language. Figure 2b consists of a cylinder corresponding to the situation described in the previous section, where the base may or may not include a bilingual situation at home. As before, the same measures are taken to secure a solid linguistic development in the home, school and community main language, and in addition others are introduced to expand the child's academic and social opportunities. The

volume enclosed between the cylinder and the truncated cone surrounding it represents the extra measures taken within the three adjoining sections to maintain and develop bilingualism at no detriment to a solid linguistic experience and education in the mother tongue. The linguistic standards demanded by society in one national/Standard language (also the pupil's mother tongue) are achieved (top circle), and at the same time there is a chance to achieve bilingualism in another high-status language (as represented by the wider circle of the truncated cone), and to be able to operate linguistically in a multi/international dimension.

Figure 2c represents the far more common situation of monolingual schooling for a child who lives in a bidialectal family and environment. The standards of linguistic competence demanded by society in the national language remain the same, as represented by the top circle, whilst the truncated cone enclosed in the cylinder represents the limited family/environmental support available to the child for the development of his/her competence in the Standard language. In particular, a limited family training in the Standard, poor sources of exposure to that language in the community and the inability of the school to cope effectively with bidialectal children (often resting on the principle that equal treatment means equal opportunity) all result in a dispersion of efforts (represented in Fig. 2c by the section of volume between the cylinder and truncated cone). This happens when the school and society value only competence in the Standard and disregard or even penalize any other dialect.

Figure 2d represents the process identified as "mother tongue development in the context of second language learning," one typical of minority pupils learning their first language in a multi-ethnic society. The top circle representing the standards of linguistic competence necessary to achieve equal social opportunities, remains the same in a society with a multilingual population — but a monolingual policy — as in a society with a monolingual population (compare Fig. 2a). The achievement of such standards, however, becomes even more difficult for linguistically diverse children than in the situation described in Fig. 2c. In fact, their point of departure — the family support in relation to the majority (L2) language — is almost non-existent (which in Fig. 2d is represented by the apex of the inverted cone). Facilities for L2 development increase in the environment and the school, although they form a much poorer complex of environmental situations in comparison to those in the three other cases. The mother



tongue, instead, starts from a more favourable position — as represented by the base of the other cone — although it might often be a rural or contact dialect of little use outside the community and stigmatized even in the homeland. Its development might originally benefit from the rich infrastructure within the family and neighbourhood, but in later life, not being reinforced by full conditions of exposure, the mother tongue might develop only within restricted domains. At school, with the exception of those countries which have adopted a bilingual education policy, the mother tongue might occupy a minimal portion of the timetable or even be confined outside the monolingual school. Overall, the time and resources needed to develop linguistic and academic skills in the mother tongue can be just as limited as the inclination of the majority society to maintain and value bilingualism in minority communities. The volume which represents the constraints of mother tongue development in the context of second-language learning (the latter component represented by the cone in the inverted position) takes the shape of a cone with the apex in the area of social demands for linguistic competence. At that level, competence in the minority language can be considered quite irrelevant with regard to social opportunities, and society's appreciation of bilingualism shrinks to become a small point in those countries which neither value nor encourage qualification and literacy in minority language.

A comparison between the two shapes representing two situations of bilingual development (including one form of bilingualism valued and another disdained by society) shows that, in the first case, the original cylinder is surrounded by additional volume, as in Fig. 2b, whilst in the other cylinder (Fig. 2d) a portion of volume has been subtracted. This accords with Lambert's distinction between "additive" and "subtractive" bilingualism. He says that in the first situation "the bilingual is adding another socially relevant language to his repertoire of skills at no cost to his L1 competence"; in the second, "the bilingual's competence in his two languages at any point is likely to reflect some stage in the "subtraction" of L1 and its replacement by L2." The latter case, Lambert further comments, is typical of "many ethnic minority groups who, because of national educational policies and social pressures of various sorts, are forced to put aside their ethnic language for a national language." As these speakers may be characterized by less than native-like competence in both languages,

some recent studies have presented their conditions in terms of "double-semilingualism" or "semilingualism."

### *Foreign language acquisition and community language learning*

In order to develop my arguments with relation to the variables which characterise, respectively, foreign language acquisition and community language learning, I shall focus on five crucial points which correspond to important assumptions which have proven relevant and effective in the practice of traditional foreign language acquisition. For each of them I shall discuss its relevance once we transplant it in the reality of community language learning. In particular I am interested in ascertaining their relevance and examining their implications at three levels:

1. the initial competence of the learners
2. the principles of course planning
3. the practices of teaching

### *Learners' linguistic background.*

My first point concerns assumptions on the linguistic background of the learners. In the area of foreign language teaching the working assumption in connection with initial competence is that the learner has one language (the source language), and that he/she has a native command of it, whilst the other which is being studied as a foreign language, is totally alien to the pupil's monolingual experience: something which the professional jargon indicates as 0 beginner experience in relation to the new linguistic system. It is interesting that most difficulties or errors, in the process of learning it, can be predicted and mapped out at the three classic levels of phonetics, morphology and lexis.

However, if we take the question of the learner's linguistic background in the area of community language learning, the answer is quite different since, in fact, we cannot identify a single common pattern. As most teachers have experienced in community language learning the pupil's mother tongue (in the sense of the dominant language, not the language of the mother) is often linguistically and cognitively the second language. But this situation cannot be generalized. We can also find young people for whom the mother tongue is linguistically a first language, but not cognitively, or vice versa. Moreover these three patterns can vary in the same speaker according to age, birth of new siblings, the length of residence of the family, its level of assimilation within

the minority community, and finally whether that community is linguistically or socially isolated or both. What I am really getting at is that the very large majority of learners of community languages have already a bilingual experience to whatever level their competence has developed and has become communicable in speaking and writing.

The implications of this assumption are crucial at the level of setting the principles of course planning. The identification of objectives for grammar teaching or the introduction of graded communicative functions, can be approached more or less formally by the foreign language course and material designer (often it also depends on the pupil's age), and it can be offered in a more or less structured manner, depending on the instructor's style and training. Yet, however one organises the course, the modern language curriculum in the average school remains for the traditional foreign language learner a monolingual experience. But this is not so for learners of community languages. However formal is the style of instruction, however un-structured by the teacher is the exposure to the target language in the classroom, the pupil's learning, both inside and outside the school, develops through a substantial bilingual experience: an experience which, although communicable to different degrees of language competence and confidence, largely involves interaction, cognition and emotion integrated to the functions of two different language systems.

If we move on to the level of practices of good instruction, I am aware that it is difficult to describe the implications of different pupils' background from 0 beginner level to examination standards, without having agreed, beforehand, what is good instruction in modern language teaching.

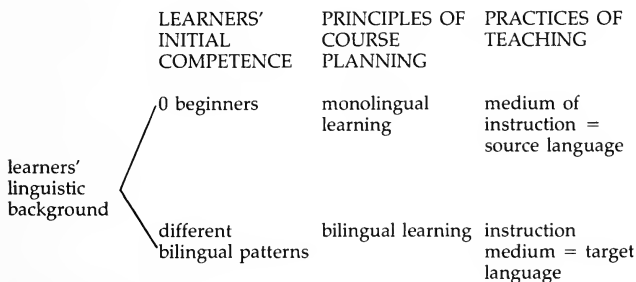


Fig. 3 Discrepancies in the learner's linguistic background

Many foreign language teachers would agree, however much they would also regret it in others and themselves, that much of the explanation of the foreign language system and its functioning must rely on the learner's mother tongue: in other words the source language becomes the medium of instruction to teach the target language. In community language teaching the teacher may occasionally resort to sentences, comments and expressions in English (those typical of that repertoire of discipline and good behaviour in an English school); but it does not happen nearly as often that English is used as the medium to explain structures, functions and use of the community language in a course with young pupils, or even with older pupils who had previous instruction.

*Learner's association with the foreign/community culture.*

My second point concerns the association of the learner with the culture embodied and expressed by the target language. At the level of learner's initial competence, it seems to me that the assumption concerning the cultural association adopted by the course planners and teachers of foreign languages produces another and even greater discrepancy if transferred to the reality of community language learners. In fact in foreign language teaching the learner's initial association with the alien culture coincides with a totally monocultural starting point. The learner will start the course from a 0 beginner level in both language and culture; at its end, possibly in connection with an examination, in the best of circumstances some learners will have achieved a considerable competence in the foreign language. As for the cultural association there are not many chances that school instruction alone can involve the learner emotionally and cognitively beyond the knowledge of a literary repertoire, for the more capable scholars, and a set of images, symbols, sometimes stereotypes, for the less gifted linguist. The difference in a community language learning experience is quite remarkable: in fact for its learners the association with the life, traditions, values and customs embodied in that culture can be so strong, that we can often see it surviving for generations in individuals who have lost fluency in their language and have become totally assimilated, linguistically, in the majority group.

At the level of course planning, the total alienation of the learner towards the foreign language and its culture, implies that the course designer must operate a selection of those habits, atti-

tudes, customs and beliefs, which make up, at instructional level, the corpus of the foreign culture. Despite the great efforts and energy of many dedicated teachers, some investigations seem to indicate that, from the collection of experiences and images of the foreign country and its culture, only a minority of pupils seem to retain intellectual curiosity and emotional participation. These frustrating results, compared with the hardship of the job, are not experienced in quite the same way by the community language teacher. In fact, whether the learner is more or less involved and whether s/he more or less associated her/himself with the habits and traditions within the family and the community circles, the language work can easily refer to a common set of interests, understanding and meanings peculiar to the life of the minority group and its neighbourhood.

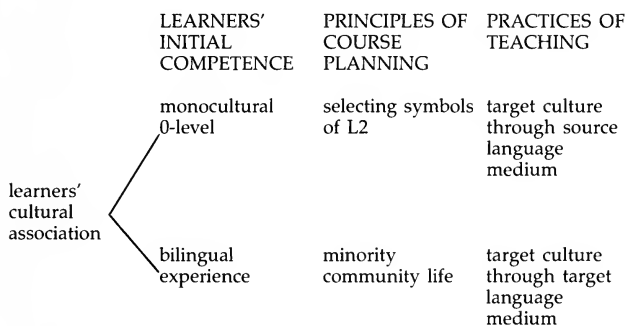


Fig. 4 Discrepancies in the learner's association with the target culture

In the practical teaching situation there is no need for the instructor to classify a repertoire of expressions and images of an alien culture to explain to its learners the social and cultural diversity between the two people, or to revert to their symbols to make those differences memorable and communicable to pupils. Moreover the questionable practice of using the pupils' mother tongue to explain the foreign culture is unthinkable.

So far, so good: the peculiarity of community language teaching seems to grant an advantage to their learning and their learners, if we compare their circumstances with those of a process of foreign language acquisition. But with the next points, certain questions

which involve some easy decisions in the field of traditional foreign language teaching become considerable problems in the area of community language instruction and evaluation.

*The target language.*

The first of these points concerns the target language. In traditional foreign language teaching there are no decisions concerning the target language which can seriously affect the treatment of the learner's initial competence, or the planning of the course and the practices of its teaching. What I mean is that any decision concerning the "good models" of the target language does not have much to do with the teaching of it in a foreign course and to foreign learners. As far as the latter are concerned any model or variety or dialect chosen is equally alien; therefore once the course planner has made his decision as to what the "best" choice of language is (because socially prestigious, or economically marketable, or both) he simply has to draw consistently from his models during the teaching. A decision made by course planners, designers and evaluators in connection with a foreign language seldom, if ever, concerns the learners. But in community language learning this question is quite different. The problem of cultural discrepancy and linguistic distance between the two varieties or dialects of the same language, the one chosen for instruction in the classroom, the other that is actually spoken in the community, has enormous social, religious and emotional implications: these involve children who bring to school their natural language and who, as young people, will develop a delicate sensitivity towards their own language and cultural identity.

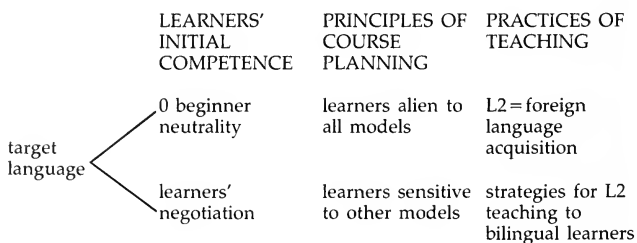


Fig. 5 Discrepancies in the target language

Any decision at the level of course planning, therefore, will have serious implications at the level of teaching practices, especially when the language of instruction and literacy is so diverse in structure and cultural meanings, to be, in actual fact, a language as alien to the learner almost as a foreign language.

*Evaluation of the learner's progress.*

The next point, also a problematic one, concerns the evaluation of the learning progress. Since the assessment of the learners' progress depends on our understanding of what is actually involved in the learning process, it has to be expected that even in community language learning, competence will be measured according to the ability to respect, or vice versa deviate, once the models have been identified from the norms of communication. In foreign language testing the measurement of this ability is not a problem. The process of second language acquisition by a monolingual has been meticulously described and quantified. Whether the teaching is based on grammar instruction or training in the communicative functions, from the initial stage of overwhelming dominance of the mother-tongue, the learner will be able to move further away from such dominance according to his/her progress in the internalisation of the foreign language system and his/her ability to practice its use. Therefore the role of the examiner is that of assessing and quantifying the phenomena of deviation from agreed models: these deviations, as we know, are produced by the natural interferences of a dominating language system (from the source language) upon the dominated system (of the target language). In community language learning, even after agreement is achieved as regard the target language for instruction, the question of deciding what are and what are not deviations from its models is far more acute than what is normally experienced by examiners of foreign languages.

Community language learners are likely to bring to the classroom a repertoire of structures and meaning which may be part of the community use of that language, but they considerably deviate from the original models in the mother-country. Naturally the less educational support that community and its speakers have received in the new country, the more frequent and substantial will be the phenomena of contacts and borrowings.

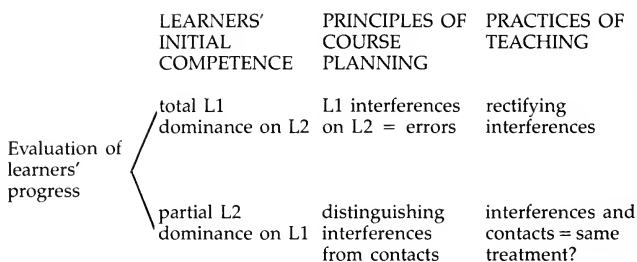


Fig. 6 Discrepancies in the evaluation of the learners' progress

At the level of initial competence this is bound to produce a first dilemma for teachers and course designers. When that repertoire of expressions, words, idioms is actually learnt from the body of the community language in the family and neighbourhood, should they be evaluated as phenomena of interference and deviation from correct norms of the original language, or as a development of the community language in the new linguistic environment? On the other hand, even learners of a community language, educated under the progressive dominance of English, will produce interferences and errors, in other words, individual deviations from the ordinary functions and use of the community language system. But many such interferences are already becoming part of the normal speech of a group or a community in an urban district; others have already become features of the language of the whole minority community throughout the country. These are no longer interferences, they are the results of language contacts: however, given the dynamic situation of language change, where can a line be drawn between the two, and, more important, who is to draw that line?

*Design for a syllabus for instruction and evaluation.*

The final point of my argument concerns the principles and criteria for the design of a syllabus for instruction and evaluation. Nowadays it is just impossible to refer to common patterns or criteria for second/foreign language syllabus design. So much has changed from the days when courses were largely, if not entirely, based on the teaching of the norms. In those days we were convinced that once the learner has mastered the set of rules govern-



ing the second language system, he had all the information required to use that language effectively. Today many foreign language courses have successfully introduced new patterns of teaching language use, through functional/notional communicative syllabuses; and yet, many other teachers find it difficult to free themselves from the illusion that only the knowledge of rules can teach the correct use of a language.

I like the new communicative approach in language instruction and testing based on a functional syllabus. However, I think that it is important to realise its strengths as well as its limitations in different learning situations.

Firstly, the functional syllabus developed as a reaction against the claim that once the student has mastered the language system he/she has all the information he/she requires to use that language correctly. Since the rules of use are not the same in every language, it follows that the learner departing from 0 beginner level should be provided with a repertoire of functions equivalent to his/her needs, rather than information on the structure of the foreign language. But the situation of the monolingual learner with no contact with the foreign language outside the classroom is different from that of the community language learner. Not only does the bilingual learner have both contact and practice with the other language outside the classroom, but also his/her experience has developed more knowledge in the direction of language use than insight into the functioning of its structure. A further argument concerning initial competence runs on similar lines. Since the rules of language use are different in different languages, the risk with monolingual learners, taught about the structure of the language rather than its functions, is that no effective communication is created when the foreign speaker transfers use and translates literally from the source language to the target language. The risk of literal translation is not nearly so acute with bilingual learners as it is with learners of a foreign language: their competence in the community language may be limited and compartmentalised to certain functions or certain domains of use only; but since these are relevant to the life of the minority community it is most unlikely that their patterns of use and communication are learnt as transfers or translations from the rules governing the use of the other language.

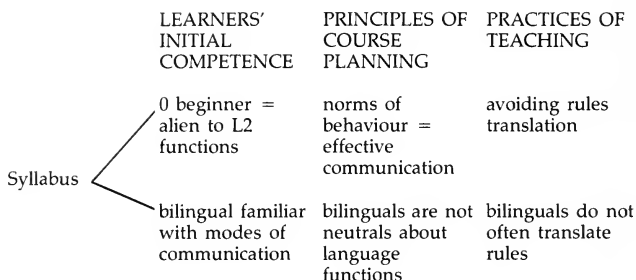


Fig. 7 Discrepancies between syllabuses for instruction and evaluation

There are also other arguments, relevant to course planning and teaching practices. In setting the objectives of a course one has to identify as a preliminary question the learners' needs. Subsequently, the identification of the target repertoire of functions becomes the linguistic knowledge to cover. If we choose, for example, a functional syllabus geared towards communication, the area of knowledge to cover will include a repertoire of expressions needed to enquire, introduce, invite, complain, apologise, advise etc. In order to do this, the course designer must first select which way of doing these things is appropriate to teach; and by selecting in this way, he will be imposing norms of behaviour on the pupils; norms which correspond to patterns of behaviour which combine social rules of interaction with heavy cultural and class connotations. Community language learners do not feel emotionally neutral about the nature and effect of these rules in the same way a foreign learner does about the models of social, cultural and personality styles in a language which is still largely alien to his/her experience.

*Oxford Polytechnic*

#### SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Baetens Beardsmore, H. (1982) *Bilingualism: Basic Principles*. Multilingual Matters, Clevedon, Avon.
- Cummins, J. (1985) *Bilingualism and Special Education*. Multilingual Matters, Clevedon, Avon.

- Lambert, W.E. (1977) "The effects of bilingualism on the individual cognitive and sociocultural consequences." In P. Hornby (ed.), *Bilingualism: Psychological, Social and Educational Implications*, pp. 15-27. Academic Press, New York.
- Linguistic Minorities Project (1984) *The other Languages of England*, Routledge Keagan and Paul.
- Rosen, H. and Burgess T. (1980) *Languages and Dialects of London School Children*, Ward Lock Educational, London.
- Skutnabb-Kangas, T. (1984) *Bilingualism or not: the Education of Minorities*, Multilingual Matters, Clevedon, Avon.
- Swain, M. and Larkin (1983) *Evaluating Bilingual Education: a Canadian Case-Study*, Multilingual Matters, Clevedon, Avon.
- Tosi, A. (1979) "Mother tongue teaching for the children of migrants," *Language Teaching and Linguistics: Abstracts*, 12 (4), 213-31.
- . (1982a) "The development of Italian in the young Italo-Australian bilingual child," Catholic Education Office of Victoria.
- . (1982b) "L'insegnamento dell'italiano alla seconda generazione dell'emigrazione." Paper from a Conference on "L'insegnamento dell'italiano come seconda lingua in Italia e all'estero" convened by Ministero degli Affari Esteri e Ministero della Pubblica Istruzione, Roma March 1982, published by Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma 1983.
- . (1982c) "Materials for mother tongue teaching in the context of second language learning; criteria for design and evaluation." Paper from a working party for the Third Assembly of the National Congress on Languages in Education (NCLE). In E. Reid (1984) *Minority Community Languages in School*. CILT, London, 45-82.
- . (1984) *Immigration and Bilingual Education*, Pergamon Press, Oxford.

---

## Sergio Leone: l'America della memoria

Enrico Zoi

Quello di Sergio Leone è da sempre (o quasi) un cinema che si potrebbe definire, senza alcun timore di essere smentiti, "della memoria." Figlio d'arte (il padre Roberto fu anch'egli regista, con lo pseudonimo di Roberto Roberti), non si curò di celare o di tralasciare questa ascendenza, presentando il suo *Per un pugno di dollari* (1964) anch'egli con uno pseudonimo e per giunta con quello di Bob Robertson, che, se scritto sotto la forma "Bob Robert's son," altro non significa che "figlio di Roberto Roberti," e altro non è che un omaggio alla memoria del padre.

Tuttavia, è il modo stesso di fare cinema di Leone ad essere permeato, impregnato, ricoperto dalla polvere di stelle della memoria, nella sua duplice accezione di "memoria cinematografica" e di "memoria individuale," fino a un punto in cui le due "memorie" si intersecano e si fondono in un fitto tessuto di rimandi e allusioni, che costituiscono un po' il secondo e più profondo "livello" del cinema di Leone, laddove il primo è, ovviamente, quello puro e semplice rappresentato dalla trama e dai suoi protagonisti.<sup>1</sup> Scrive Carlo Lizzani:

. . . Sergio Leone . . . ripropone sottilmente un discorso del cinema sul cinema che è anche memoria dell'adolescenza, rinuncia a crescere, rifiuto del mondo d'oggi e del mondo adulto, del mondo storico; Sergio Leone non fa proposte alternative . . . si limita a dirci quant'era bello quel mondo infantile del mito nel quale i colpi di pistola spaccano in mille pezzi le monetine volanti, così come le spade dei paladini d'Orlando — nel teatro dei pupi — facevano volare teste e corpi.<sup>2</sup>

E sono, queste, parole che inquadrano nella giusta ottica sia la produzione complessiva del cineasta romano, sia l'ultimo e attesissimo *C'era una volta in America*, interpretato, fra gli altri, da Robert De Niro, James Woods ed Elizabeth McGovern.

Far riferimento nuovamente a *Per un pugno di dollari* potrà essere utile per mettere in evidenza la continuità dell'ispirazione dal suo vero primo film<sup>3</sup> sino all'ultimo *kolossal* di duecentoventi minuti di lunghezza e quindici anni di "gestazione" complessiva. All'uscita del primo *western* "all'italiana," Leone fu accusato di aver copiato una pellicola giapponese, *Yojimbo* (trad. it. *La sfida del samurai*, 1961), di Akira Kurosawa; l'accusa giunse fino in tribunale, dove la ragione toccò al regista e alla società di produzione nipponici, che vennero risarciti con i diritti esclusivi in Giappone, Formosa e Corea del Sud, e con la percentuale del 15% sullo sfruttamento; dal canto suo, Leone non negò la colpa, ma aggiunse che "avrebbero avuto maggior diritto a sentirsi frodati il regista George Stevens per *Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*, 1953) e Carlo Goldoni per *Arlecchino servo di due padroni*, per non parlare di Omero e del divino autore del Nuovo Testamento. . . ."<sup>4</sup> Tanti erano, infatti, i più o meno colti riferimenti che il regista riteneva ammissibili per la sua opera (e, forse, anche molti di più).

Confrontiamo quelle dichiarazioni di venti anni fa con ciò che Leone affermava in un'intervista rilasciata alla vigilia del Festival di Cannes 1984, in cui *C'era una volta in America* fu presentato fuori concorso:

Il mio film . . . è soprattutto un omaggio alla mia adolescenza, a quegli anni beati in cui dall'America ci giungevano, attraverso la letteratura e il cinema, messaggi favolosi e mitici che tanto hanno influito sulla nostra formazione. Ero ragazzo e leggevo avidamente Dos Passos, Fitzgerald, Hemingway, Chandler, Hammett. Sognavo con Gary Cooper, Deanna Durbin, Shirley Temple. Ridevo con i fratelli Marx, Tom Mix, Rin Tin Tin. Parteggiavo per gli Unionisti o i Confederati, amavo Frank Capra, John Ford, aspettavo gli indiani o l'arrivo dei nostri.<sup>5</sup>

In ambo i casi, la stessa attenzione a far confluire nell'opera tutta una serie di allusioni, ricordi, citazioni cinematografiche e letterarie, che sono contemporaneamente emergenze personali e rimembranze adolescenziali; in ambo i casi, lo stesso gusto per il lasciarsi cullare e trasportare al di fuori, ai confini e oltre la realtà in quel mondo insieme fittizio e reale, un po' come il Noodles che De Niro impersona in *C'era una volta in America* quando, nelle scene che aprono e chiudono, con perfetta struttura circolare, il film, si isola da tutti e da tutto nella fumeria di oppio; in ambo i casi, la stessa volontà di far trapelare palesemente i referenti culturali-esistenziali che formano la sua *humus*, il suo retro terra, il suo mondo.

Tutto ciò è presente in quest'ultima fatica di Leone, che, anzi, è forse la sintesi più ambiziosa che egli ha voluto darci di tutte queste sue tensioni e nostalgie. Ma, se di una sintesi si tratta, non è certo una sintesi statica, né tanto meno priva di possibilità di sviluppi inediti per il regista medesimo; è, invece, un'opera che ancora Leone ci autorizza a vedere come "aperta," quando dice: "È un film ricco di storie, di aspetti che io stesso devo ancora esplorare."<sup>6</sup>

*C'era una volta in America*, funziona, quindi, come un intricato castello onirico in cui non tutti i trabocchetti, i passaggi segreti e i personaggi che lo popolano e vi agiscono sono perfettamente trasparenti al regista stesso. E funziona anche come una fiaba, una dolce e violenta fiaba, in cui il tempo non scorre in un unico senso (il suo proprio, quello di tutti i giorni), ma vive di ritorni e di spostamenti in avanti, di *flash-back* e di progressioni anche brusche (a volte non troppo felicemente sottolineate dalle note e dalle parole della beatlesiana *Yesterday*), nelle quali all'inizio non sempre è facile orientarsi, ma che poi si snodano e si organizzano in modo sempre più coinvolgente e affascinante: si potrebbe parlare, al riguardo, più che di causalità, di intarsio e mosaico temporali, con scarsa cura del tempo "storico" e con molta accondiscendenza per un tempo "diverso" dalla storia e proprio, al contrario, del ricordo, della fiaba, del sogno. Soccorrono, a tale proposito, ancora una volta, le parole del regista, impegnato a difendere la sua creazione dai "mercanti di Hollywood," segnatamente da Alan Ladd jr., intenzionato a "tagliare" e a "ristrutturare" con mano pesante il film:

Sono disposto a fare io stesso questi tagli purché non mi chiedano di rimontare il film in ordine cronologico. *C'era una volta in America* è un'opera sulla memoria, i salti temporali della trama sono la natura stessa del film, eliminarli sarebbe un delitto. . . . Alan Ladd jr. e compagni . . . hanno sempre bisogno di giustificare tutto, temono le ambiguità, i chiaroscuri. . . .<sup>7</sup>

Pare quasi che Leone, nelle interviste di presentazione del film, abbia voluto mettere immediatamente sull'avviso gli esegeti già pronti a parlare di "affresco d'epoca," "spaccato di una certa realtà americana," "documento realistico," ponendo subito l'accento, pur nella minuziosa ricostruzione degli ambienti e dei personaggi, sul fatto che quella da lui descritta, più che l'America, è la sua America, l'America della memoria (sua e, in parte, anche nostra). L'America "reale" non affascina Leone più di tanto:

Questo sapore per la ricerca degli anni perduti è presente anche nel mio film di cui, in fondo, il tempo e la realtà romanzesca sono i veri protagonisti più di questa America di cui ho tanto subito gli incantesimi, ma dove, né se avessi tre anni o venti, vorrei trapiantarmi. Perché di essa mi affascinano la follia, il crogiuolo di razze, l'esistenza da Disneyland, ma mi respinge il sistema di vita dove la gente, quando ti incontra, per prima cosa ti chiede quanto guadagni e quale macchina hai.<sup>8</sup>

I rapporti difficili con i produttori americani confermano nei fatti queste prese di posizione.

D'altronde, il titolo stesso, evitando accuratamente l'articolo determinativo di fronte ad "America" ed inserendo la significativa e, qui, ambigua preposizione semplice "in," chiarisce come Leone non abbia voluto minimamente fare un'opera, per esempio, di denuncia della malavita organizzata negli Stati Uniti, quanto piuttosto narrare liberamente, il più liberamente possibile, di un'America *in* cui confluiscono, insieme, naturalmente, all'America "reale," il mito americano, la nostalgia dell'adolescenza e le riflessioni di un maturo intellettuale cinquantacinquenne, al quale si attaglia perfettamente la definizione che egli stesso dà del suo "prediletto Federico Fellini, l'illusionista dello schermo, delle fantasie proprie e altrui,"<sup>9</sup> ed il quale ha voluto donare all'adorato cinema "l'estremo atto d'amore nei confronti di questa arte,"<sup>10</sup> contemporaneamente regalando agli spettatori un sogno di duecentoventi minuti, nel quale essi potranno appagarsi, contemplarsi, riconoscersi, commuoversi, gioire, inorridire, scoprirsi a parteggiare per una *gang* di malviventi, sorridere per trovate divertenti e stragemmi "tecnici" non sempre indovinati, e, infine, "ridestarsi," a "visione" avvenuta, con gli occhi ancora pieni del sorriso conciliante e accattivante di De Niro-Noodles, sorriso rivolto direttamente allo spettatore, *mutatis mutandis* né più né meno degli sguardi di Oliver Hardy.

Un sogno, una fiaba, una compiacenza ambigua e antiquaria dei ritorni della memoria. Una grande opera che tutti sapevano e si attendevano grande già prima di averla veduta e che grande sarebbe, del resto, sicuramente stata dati i mezzi e i talenti individuali impiegati nella sua realizzazione. Una grande opera, dunque, ma non molto più che un quasi capolavoro del *Midcult*.

## NOTE

- 1 Del resto, anche l'uso dello pseudonimo Bob Robertson è uno dei probabilmente infiniti modi in cui si può manifestare l'intersecazione delle due "memorie."
- 2 Cfr. Carlo Lizzani, *Il cinema italiano. 1895-1979*, 2 Voll. (Roma: Editori Riuniti, 1980), Vol. I, p. 302.
- 3 Si omettono volutamente: *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959), iniziato da Mario Bonnard e terminato, per quanto la regia non gli sia stata ufficialmente accreditata, da Leone, che partecipò anche alla sceneggiatura, *Il colosso di Rodi* (1961), e *Sodoma e Gomorra* (1962), del quale fu co-regista insieme a Robert Aldrich; l'omissione è motivata dal fatto che l'autentico Sergio Leone, con un suo stile personale e, per certi versi, inimitabile, non vi si vedeva che confusamente e a tratti, o, quanto meno, embrionalmente.
- 4 Cfr. Sergio Leone, in *Il Cinema*, 10 Voll. (Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1983-84), Vol. 7, fasc. n. 80, pp. 88-89, alla p. 88.
- 5 Cfr. Giovanna Grassi, "Il Leone ruggisce a Cannes," in *Domenica del Corriere*, a. 86, n. 21 (26-5-1984), 18-22, alla p. 20.
- 6 Cfr. l'intervista riportata in Alberto Crespi, "Un Leone contro i mercanti di Hollywood," in *L'Unità* (20-5-1984), 17.
- 7 Ibid.
- 8 Cfr. Giovanna Grassi, "Il Leone ruggisce a Cannes," p. 22.
- 9 Ibid.
- 10 Cfr. Alberto Crespi, "Un Leone contro i mercanti di Hollywood."



RINALDINA RUSSELL. *Generi poetici medievali — Modelli e funzioni letterarie*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1982. Pp. 209.

Con il presente lavoro la Russell si propone di "offrire ai lettori interessati l'opportunità di avviarsi a una conoscenza 'integrata' della produzione poetica dal Duecento al Cinquecento" (p. 5). A questi fini la studiosa presenta diversi "generi" poetici medievali, quali "il gran canto illustre siciliano," il discordo, il madrigale, le cacce, le ballate del *Decameron*, il compianto per l'amata e per la morte di un personaggio illustre, la frottola e la disperata. La Russell, però, vuole avviarci alla "conoscenza integrata" soprattutto tramite un'analisi che miri ad illustrare sia l'organizzazione interna di ogni singolo testo che i rapporti dei vari testi tra loro e con le coordinate socio-culturali del tempo.

L'opera è composta di nove saggi critico-letterari: sette di essi erano già apparsi in riviste americane e sono riproposti con necessarie modifiche ed aggiornamenti bibliografici; gli altri due, "Schemi di vita e vita di schemi nelle ballate del *Decameron*" (cap. V) e "Senso, nonsenso e controsenso nella frottola" (cap. VIII), sono pubblicati per la prima volta. In appendice vengono inoltre presentati due testi poetici inediti: la "Disperata di Felice Feliciano" e la "Ruffianella di Siena." Il libro consta anche di una introduzione, "di carattere moderatamente teorico," la quale è volta ad illuminare la continuità e la coerenza dei saggi, i quali presentano, a causa della natura dei testi presi in considerazione, una apparente diversità di approccio (p. 5).

I primi due capitoli si impernano sulla lirica illustre siciliana ed in essi la Russell si propone di dimostrare, tramite l'analisi di un gruppo di "richieste d'amore," che il carattere e l'unità del canto derivano non tanto dal registro stilistico-espressivo, quanto dalla struttura logica interna dell'argomentazione, determinata dagli influssi dialettici e legalistici a cui i *magni auctores* erano soggetti. Il ricorso ad un registro espressivo comune non limita, però, il valore dei singoli testi, in quanto la individualità esiste nelle strutture formali interne, nella "rete di rapporti tra l'importo semantico del discorso e la struttura immaginifico-ritmica della strofa o delle strofe tra loro" (p. 9). Ad esempio, la canzone "Ancor che l'aigua per lo foco lassi" di Guido delle Colonne, letta in chiave formalistica, si autodefinisce ed acquista la sua individualità ed unità nella organizzazione circolare e progressiva del canto.

Nel terzo capitolo la Russell, da un confronto dei discordi italiani riesce a stabilire le variazioni metriche e tematiche di questi componimenti nei confronti della canzone regolare e ad enunciare le interferenze da parte di altri generi sui discordi italiani. Prendendo lo spunto da un articolo di R. Baum che mette in rilievo la nozione di *antichanson* e refutando un articolo di C. Appel, che vuole nel discordo italiano una deformazione del

discordo provenzale, la Russell dimostra che il componimento "Dal core mi vene" di Giacomo da Lentini è una anticanzone. Infatti, all'unità d'ispirazione e alla regolarità della struttura metrica della canzone, simbolo della fermezza del sentimento dell'amante che aspetta la retribuzione per il suo servizio, si contrappone nel discordo lo scombussolamento suscitato dalla passione insoddisfatta, riflessa nelle forme metriche del canto.

Nel quarto capitolo si dimostra che i generi poetici del madrigale e della caccia, se non sono considerati come d'abitudine in un contesto esclusivamente letterario, e quindi se si tiene conto sia del testo poetico che di quello musicale, non sono forme poetiche differenziate, ma forme che presentano comunanza di motivi tematici e similarità di tecnica espressiva. Le similarità contenutistiche e strutturali tra le cacce e i madrigali, derivanti dal comune carattere descrittivo, spiegano la continuità delle due forme, ma danno, allo stesso tempo, ragione della loro separazione e della loro diversa fortuna. Nel madrigale, infatti, la musica segue il testo poetico, mentre nella caccia il testo poetico si piega all'estro della musica e viene perduta la struttura originaria del testo poetico.

Nel quinto capitolo la studiosa esamina il modo in cui i paradigmi offerti dalla tradizione letteraria sono stati accolti ed elaborati nelle ballate del *Decameron*. L'analisi di questi componimenti raggiunge le stesse conclusioni raggiunte dai critici della lirica del Boccaccio. La terminologia intellettualistica e spiritualizzante degli stilnovisti o l'incisiva e stemperata concettosità dantesca sono sottoposte ad alterazioni semantiche in senso naturalistico e mondano. I temi desunti dalla lirica popolareggiante (la lontananza, la malmaritata, la disperata) perdono quanto avevano di apertamente tragico, drammatico e violento e si stemperano in un tono elegiaco. I paradigmi tradizionali della vita amorosa sono attenuati dal moralismo elegiaco e naturalistico e dal suo atteggiamento allo stesso tempo misurato e sensualmente familiare. Questo processo di adattamento è percepibile sul piano delle strutture metriche e di quelle sintattico-discorsive.

Il capitolo sesto si concentra sul genere poetico del compianto per la morte dell'amata ed è suddiviso in tre parti. Nelle prime due sono presentate le diverse combinazioni dei motivi tematici che caratterizzano il lamento per la morte dell'amata (l'annuncio della morte, il lamento, le considerazioni sulla morte, l'elogio dell'amata, il ricordo del passato, la preghiera) e viene dimostrato che il sistema tematico del compianto raggiunge soluzioni formali nuove grazie all'apporto di moduli espressivi desunti dagli altri generi. L'ultima sezione è dedicata ad una analisi della trasformazione di questi temi in forme letterarie diverse dal compianto.

Il capitolo settimo è uno studio del compianto per la morte di un personaggio illustre ed in esso la Russell segue gli stessi criteri del precedente capitolo. Infatti, la prima parte del capitolo consiste in un inventario dei motivi tematici dei compianti italiani per la morte di un personaggio illustre; la seconda, esamina le variazioni dei *topoi* di questi componimenti rispetto ai loro antecedenti letterari; la terza, infine, considera i rapporti tra il nuovo clima politico-intellettuale e la struttura tematico-formale dei compianti.

Nel capitolo ottavo la Russell dimostra che i procedimenti impiegati nelle frottole rientrano spesso nell'ambito della retorica tradizionale. Pertanto, la definizione di questo genere come una filastrocca incoerente e

insensata di termini è inadeguata. I proverbi e le frasi sentenziose non solo non interrompono il senso, ma rafforzano, ridimensionano o addirittura ribaltano il messaggio. La sospensione e l'incoerenza del senso è solo apparente ed è attribuita ad un cambio di registro linguistico.

Nell'ultimo capitolo la Russell analizza la disperata maschile letteraria e la disperata femminile popolare, e dimostra che il successo e la scomparsa di questo genere sono stati determinati dalla sua destinazione letteraria e dalla sua funzione socio-culturale. Come appendice a questo ultimo capitolo vengono presentati due testi inediti, "La disperata di Felice Feliciano" e la "Ruffianella di Siena," esemplificativi della disperata maschile e di quella femminile. Nella presentazione di questi due testi inediti si sarebbe preferita tuttavia una più dettagliata descrizione dei manoscritti e dei criteri impiegati nella trascrizione del testo.

Il lavoro della Russell, se anche consistente di saggi ben distinti, rivela continuità, coerenza e metodicità. Le sue analisi sono minuziose e precise, sia nel presentarci dettagliatamente l'organizzazione interna dei singoli testi (si sofferma spesso su singoli versi, parole o addirittura sillabe), sia nell'illustrare i loro rapporti reciproci e i rapporti con le coordinate socio-culturali del tempo. La studiosa raggiunge lo scopo che si era prefisso, anche se, impiegando a volte un linguaggio molto tecnico, rischia di alienarsi il lettore "non specialista."

SALVATORE BANCHERI

McMaster University

MIA COCCO. *La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot*. Biblioteca dell'"Archivum Romanicum," Serie I, Vol. CXXXV. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978. Pp. 314.

Professor Cocco's book makes an interesting contribution to a debate which has increasingly engaged the attention of Marot scholars during recent years and which focuses, in particular, on the following questions: To what extent was Marot a "Petrarchist" poet? When did his Petrarchism first manifest itself? Did his stay in Italy in 1536-1537 affect his literary ideas? How much did he owe to the native French tradition? To these questions the book under review provides thoughtful and largely plausible answers, based on a careful, competent investigation.

There are three main sections. In the first, Cocco sets out to identify the principal characteristics of courtly lyric poetry in France prior to Marot. An entire chapter is devoted to Charles d'Orléans "perchè la sua lirica presenta somiglianze più numerose e significative con quelle di Marot che non le composizioni dei poeti precedenti." The second section deals with Petrarchism before Marot's time and includes, in addition to an examination of Petrarch's own poetry, also an analysis of the themes and concetti popularized by Cariteo, Tebaldeo, and Serafino. While these two sections offer little that is really new or original, they do provide a sound and necessary foundation for the third section, the longest and

most important of the book, which offers a close appraisal of the influence of these different literary currents on Marot's poems.

Cocco believes that there is already clear proof of Marot's knowledge of Petrarch in some of his earliest poems, and that he admired and imitated Petrarch virtually throughout the entire period during which he wrote love poetry. On the reasons for his abandonment of Petrarchism, she disagrees with C.A. Mayer who stated that Marot deliberately turned away from it while he was in Italy, because he found that its prestige had declined under the impact of Bembo's rising fame. Cocco contends that the publication of further editions of the Petrarchist poets during the period in question testifies to its continuing popularity in Italy and, moreover, to a popularity exceeding that enjoyed by Bembo; and she goes on to argue that the disappearance of Petrarchism from Marot's later poetry need, in any case, not be interpreted as reflecting his growing disenchantment with it, but should rather be seen as a consequence of the fact that, for personal reasons, he forsook the writing of love poetry.

Ample evidence is provided of the importance of both the native courtly and the Petrarchist traditions as sources of Marot's poetic art and imagination. Indeed, Cocco claims that the extent of their influence suggests that Marot was a good deal more closely acquainted with both than has generally been realized. She calls Marot the last of the troubadours and, at the same time, the first true Petrarchist outside of Italy, that is to say the first foreign poet who not only adopted the external features of Petrarchism, but also assimilated its ethos. It is in the *rondeaux*, according to her, that Marot achieved the most subtle fusion of the two literary currents; so harmoniously are they intertwined there that it becomes almost impossible to separate them. The examination of the *rondeaux* occupies the longest and most interesting chapter of the book. In it Cocco concentrates on studying Marot's treatment of different themes, e.g. "l'offerta e lo scambio dei cuori," "lo sguardo ed il bacio che feriscono," and "l'amante malheureux."

Not the least valuable part of the book is provided by the several appendices which list those elegies, *chansons*, epigrams and *rondeaux* by Marot in which earlier critics (Diana Magrini, Joseph Vianey, C.A. Mayer) have detected Petrarchist influences. For each of these genres Cocco has added further poems — in the case of the *rondeaux* no fewer than sixteen — in which she claims to have discerned traces of the same influences. The volume is rounded off by a most useful bibliography.

Cocco's study impresses by its thoroughness, its level-headedness, its competence. Of course, given the complexity of the subject, it is unlikely that each of her suggestions, her judgements, or her identifications of sources of particular passages will be found equally convincing by all scholars. Few, however, will quarrel with her conclusion that, in the process of drawing so much of his inspiration from these twin sources, Marot "è pervenuto alla vera e propria *ricreazione* che porta il suggello indelebile della sua personalità e genio creatore."

H. PETER CLIVE  
Carleton University

STEFANIA DE STEFANIS CICCONE, ILARIA BONOMI, ANDREA MASINI. *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento, Testi e Concordanze*. In "Orientamenti linguistici," Collezione di testi, saggi e documenti di linguistica storica e teorica diretta da Tristano Bolelli. Pisa: Giardini, 1983-84. Vol. I, *Testi*, pp. CCXXI + 1-497; vol. II, *Concordanze, I*, pp. XX + 1-882; vol. III, *Concordanze, II*, pp. 883-1818; vol. IV, *Concordanze, III*, pp. 1819-2757; vol. V, *Liste di frequenza*, pp. 193.

Da quando l'utilizzazione del computer ha permesso di macinare e manipolare quantità immense di lingua scritta, la semplice imponenza materiale di uno studio fondato sullo spoglio dei testi non è più segno di complessità del progetto e di profondità di elaborazione concettuale. Un primo livello per saggiare, in opere del genere, i propositi e l'impegno dello studioso è quello rappresentato dalla risoluzione dei problemi, apparentemente superficiali, che pone l'aspetto formale della lingua di quei testi; e simili problemi a loro volta rimandano a un livello più profondo, quello delle finalità specifiche dell'indagine intrapresa. Saggiata a questi due livelli, l'opera consegnataci da Stefania De Stefanis Ciccone, Iliaria Bonomi e Andrea Masini (con l'apporto di altri collaboratori) rivela una consapevolezza e una preparazione di prim'ordine. Sugli aspetti tecnici dell'elaborazione lessicografica, che riguarda ben 500.000 contesti, conviene tornare in seguito. Va messa subito in luce, invece, l'idea direttrice e generatrice di fondo di questo poderoso lavoro, ideato, diretto e largamente elaborato personalmente dalla De Stefanis Ciccone.

Gli studi sul linguaggio giornalistico italiano non sono affatto numerosi. Per il passato (cioè per epoche precedenti al nostro secolo), anche se non mancavano studi di "storia del giornalismo" e riedizioni di testi giornalistici, il terreno era pressoché tutto da esplorare dal punto di vista linguistico, se si tolgono riferimenti occasionali in vari studi (di P. Zolli, T. De Mauro, M. Dardano ed altri), i contributi di G. Folena per il giornalismo settecentesco, e una monografia offerta nel 1971 dalla stessa De Stefanis (sulla "questione della lingua" seguita attraverso i periodici letterari del primo '800). Le prime indicazioni più circostanziate sono emerse proprio dalla anticipazione che sul presente lavoro ci hanno fornito qualche anno fa la De Stefanis e la Bonomi (con due articoli in *Lingua nostra* XLI, 1980, 26-33 e 136-144). Disponiamo ora di un'opera vasta e articolata che occupa un posto centrale: ci viene assicurato larghissimo accesso alla varia e vasta produzione giornalistica milanese della prima metà dell'Ottocento (esattamente dal 1800 al 1847). È stato scelto, dunque, il maggior centro cittadino e culturale italiano dell'epoca e un periodo denso di significato, per i molteplici trapassi di stagioni politiche (dai mesi che precedono la battaglia di Marengo all'ingresso di Napoleone, alla restaurazione austriaca, attraversata dai vari moti risorgimentali fino alla vigilia del '48) e per le grandi novità culturali e scientifico-tecnologiche che lo segnarono. È, in ogni caso, il periodo in cui nasce veramente — ma a poco a poco, e si tratta della città di avanguardia nel nostro paese — il giornalismo italiano.

Il primo dei cinque volumi, dovuto specificamente alla mano della De Stefanis, costituisce non solo la base di materiali per l'opera intera, ma offre, nel *Saggio introduttivo*, il frutto essenziale dell'impresa. Presentiamo innanzi tutto l'antologia di materiali.

Si tratta di un campionario di circa 3000 pezzi giornalistici (per un totale di circa 100.000 righe di stampa) raccolti da 58 testate del periodo anzidetto. A volte i pezzi sono riportati per intero, a volte solo parzialmente. La prima operazione concettuale che ha impegnato l'autrice è stata quella di creare un raggruppamento delle testate per categorie (ne sono state individuate 7: almanacchi; strenne; informazione politica; riviste di varietà; periodici teatrali; riviste tecniche; riviste letterarie) e soprattutto una suddivisione dei testi per "generi." In questi ne sono stati individuati 8 fondamentali: Politica, Teatro, Letteratura, Belle Arti, Informazione-Varietà, Moda, Pubblicità, Scienza e Tecnologia. Alcuni di tali insieme sono stati suddivisi in modo che ci pare utile far conoscere anche in sede di recensione: l'Informazione-Varietà si suddivide in Narrativa, Aneddotica, Cronaca, Divulgazione storico-geografica, Biografia, Osservazioni sui costumi contemporanei; le Scienze e Tecnologie si suddividono in Agricoltura e Botanica, Chimica e Fisica, Invenzioni e Scoperte, Economia, Economia domestica, Giurisprudenza, Medicina, Zoologia e Zootecnia.

Questa calibrata e articolata griglia dà la possibilità di orientarsi in una selva di fatti che altrimenti sarebbe apparsa inestricabile. Sulla base di questo ordinamento, un'attenta lettura dei pezzi antologizzati ha permesso all'autrice di stendere 22 capitoli dedicati ad altrettanti "generi" giornalistici. Ne è risultata una vera storia della cultura italiana ottocentesca, una storia che ha il suo cardine ben naturale in Milano e nella Lombardia, ma che si proietta in varie direzioni nella penisola ed ha frequenti aperture sul panorama europeo, specialmente in direzione di Parigi e di Vienna. L'importanza che questo *Saggio* (212 grandi pagine) assume proprio come contributo alla storia culturale generale ci pare fuori discussione: l'utilizzazione delle fonti giornalistiche (consultate sistematicamente e così analiticamente) porta alla luce fatti, atteggiamenti, giudizi riferibili a persone e ambienti ben precisi e permette di seguire anche l'evolvere delle situazioni attraverso quel mezzo secolo. Ci domandiamo se sarebbe possibile fare la storia sociale delle scoperte scientifiche e delle invenzioni tecnologiche della già avanzata rivoluzione industriale senza cogliere e seguire il dibattito pubblico (con l'eco delle esaltazioni e delle preoccupazioni, delle previsioni mirabolanti o catastrofiche, ecc.) che le accompagnò proprio sui giornali.

Ma l'interesse per la storia culturale e sociale, ovviamente stimolato dalla materia prima dell'"attualità," non è la principale chiave di lettura di questo *Saggio*: esso è propriamente una storia della prosa e del linguaggio dei giornali, come parte significativa della storia linguistica italiana dell'Ottocento. Fin dai suoi primi anni, questo secolo fu segnato, come ben sappiamo, dall'affannosa ricerca, da parte di molti scrittori, di una lingua di comunicazione col grande pubblico, e la pagina di giornale si presentò come un grande laboratorio sperimentale per questa ricerca. Ebbene, ci è finalmente possibile passare ordinatamente in rassegna i vari tentativi compiuti da questa nuova categoria di utenti della penna: figure di primo piano (Balbo, Botta, Cattaneo, Grossi, Pellico, Tenca, . . .) e nomi co-

munque già ben noti (da Francesco Cherubini e Luigi Angeloni a Urbano Lampredi), ma anche nomi nuovi, che d'ora in poi saranno da prendere in buona considerazione. Tra questi ultimi si segnalano, ad esempio, il De Welz e il Menini, il primo fondatore e il secondo uno dei redattori della rivista *L'Ape delle cognizioni utili*: un periodico tutto improntato alla concretezza e all'utilitarismo, sulle cui pagine non solo possiamo cogliere i faticosi progressi di una lingua funzionale, ma perfino dichiarazioni esplicite (del Menini, appunto, nel 1837) sulla nostra lingua "bellissima e in tutt'altre materie copiosissima," però "manchevole affatto di termini" per trattare di tecnologie; constatazione dalla quale il giornalista muove per formulare un suo programma di arricchimento del lessico italiano in tali settori (v. a pag. CL). Ma già in un numero della prima annata quel periodico enunciava un vero programma linguistico-stilistico che rivela piena consapevolezza (da parte di non letterati!) dell'intreccio di difficoltà linguistiche in cui si dibatteva la società italiana dell'epoca: si evocano la distanza tra i dialetti ("infiniti dialetti") e la lingua, con le conseguenti interferenze che colpiscono l'uso linguistico di tutte le classi sociali, la "stranezza" e la mancanza di "esatte diciture" (dunque la contorsione o l'astrattezza) che ne deriva allo scrivere di molti, il bisogno di una "grammatica" ricavabile più direttamente dall'uso, l'opportunità di tenere a bada i modelli di prosa letteraria, la necessità di servirsi del linguaggio scientifico, da temperare sí con l'uso comune, ma salvando i diritti dell'esattezza e procurando le debite mediazioni per i profani. Il brano merita davvero di essere antologizzato nelle nostre storie linguistiche e ci affrettiamo a farlo conoscere più largamente ai lettori:

L'Italia, a cagione degli infiniti suoi dialetti, è forse il paese dove non solo gli artigiani, ma anche le persone di commercio, e persino quelle che hanno ricevuta una non ispregevole educazione, scrivono con maniere e frasi al tutto sgrammaticate e strane, così l'Ape ad esempio di alcuni altri giornali oltramondani, ammetterà pure a guisa di varietà alcuni articletti, purché brevi, che tendano a distruggere col paragone di una più esatta dicitura, questi vizi tanto comuni e diffusi. Ciò sarà come una grammatica che s'insegna o si apprende per passatempo. Ma tutti gli articoli di mero diletto o puramente letterari o di critica letteraria, e quelli di politica sono assolutamente esclusi. Siccome l'Ape delle cognizioni utili è destinata principalmente all'utilità di quella classe che è tra le persone indotte e le dotte, così gli articoli saranno stesi con brevità, chiarezza e precisione per quanto sia possibile: senza sbagliare al tutto il linguaggio scientifico a forza di voler essere popolare, ne sarà conservata tutta quella parte che è all'intelligenza comune, e senza della quale vi sarebbe pericolo di peccare d'inesattezza, tutto al più quando s'incorra in termini o frasi che si può supporre essere ignoti od oscuri a molti, se ne darà tra parentesi la spiegazione.

In un periodico di tutt'altro genere, il *Ricoglitore*, a proposito della lingua per la narrativa da gran pubblico, ecco che un redattore dichiara la grande difficoltà che s'incontra nel "trasportar piacevolmente in italiano le scene della vita domestica": è il 1821, e la De Stefanis coglie subito il collegamento col pensiero che su questa stessa materia, in quello stesso anno, esponeva Manzoni nella celebre lettera al Fauriel ("bien écrire un roman en italien est une des choses les plus difficiles"). Sono testimo-

nianze da non considerare meno interessanti di quelle con cui gli addetti ai lavori (l'Angeloni, l'accademico della Crusca Pietro Ferroni, ecc.: vedi a p. CXXIII-CXXVI, e nell'antologia di *Testi* a pp. 146-81) trattano temi specifici della questione della lingua, con riferimenti al ben noto contrasto tra le posizioni del Bernardoni e quelle del Gherardini.

Il tema dell'esigenza di una prosa veramente "media" — informativa, tecnica, operativa (come può essere quella delle istruzioni, ricette e simili) — è ricorrente nelle analisi della De Stefanis e forse il principale filo conduttore per la lettura di queste pagine. Se ne parla subito (a pp. XXII e ss.) a proposito degli articoli di informazione politica: il settore più povero del giornalismo di quel periodo (per la mancanza di libertà politica e di opinione), ma che proprio perché la materia era così delicata credò, un po' alla volta, l'abitudine al discorso puramente referenziale (la "notizia") sorretto da prudenziali *si dice, si trova, si parla di*, ecc., o, in ogni caso, chiaramente distinto dalle spiegazioni e dai commenti del giornalista. Un vero allenamento alla scrittura calibrata e perciò stesso tendente alla (incon-sueta) semplicità sintattica. Ma le osservazioni su questo tema si rincorrono nei capitoli dedicati al giornalismo utilitaristico-divulgativo (p. CIX) e ad alcuni particolari settori come quelli dell'agricoltura (p. CLI), delle scienze e tecniche (p. CXLV), della zootecnia (p. CCVIII), e naturalmente a proposito del giornalismo femminile: si profila chiaramente l'immagine di una battagliera antesignana di questo genere, la Carolina Lattanzi, redattrice del *Corriere delle Dame*, strumento di mediazione culturale a largo spettro d'interessi (dalla moda alla letteratura di attualità, dall'economia domestica agli argomenti ginecologici).

La grande quantità e varietà di materiali passati in rassegna permette all'autrice del *Saggio* di cogliere nettamente un altro tema specifico dibattuto con crescente interesse fin dai primi decenni dell'800: il tema dei linguaggi speciali per le scienze e le tecniche. Medici, geologi, "meccanici," economisti, fisici, reclamano il diritto di usare termini tecnici e univoci nell'ambito dei propri studi, ma, nello stesso tempo, si rendono conto delle particolari esigenze poste dalla divulgazione: si assiste così a comportamenti oscillanti (in uno stesso testo si affiancano *ematuria* e *piscio sanguigno*, in un altro *litotripsia* e *operazione della pietra*), ma anche a dichiarate operazioni di chiosatura e parafrasi, come quelle proposte dall'*Ape delle cognizioni utili* sulla terminologia bancaria e borsistica (*mercato, circolazione, credito, azioni, dividendo*, ecc.: v. il testo a pag. 445).

Ma in tema di formazione e assestamento dei linguaggi speciali, sulla scorta dei rilievi veloci, anche se continui, della studiosa e di quelli compiuti in anticipo, sullo stesso materiale, dalla Bonomi (nel cit. art. in *Lingua Nostra* 1980), si potranno condurre ancora ricerche molto fruttuose. Si potranno individuare, tra l'altro, le sorgenti a cui si attinge per questo ormai pressante bisogno di lessico specifico: forestierismi, di cui si tentano più adattamenti (il fenomeno è vistosissimo nel campo, anch'esso tecnico, della moda e dell'arredamento), dialettalismi, neoformazioni di estrazione latina o greca, rideterminazioni semantiche, composti, derivati.

Un aspetto ancora tutto da cogliere ci sembra quello del contrasto, talora stridente in uno stesso testo, tra la modernità dell'ormai inevitabile lessico scientifico e il permanere di strutture morfologiche e sintattiche chiaramente arcaizzanti e da prosa d'arte. Ad es., su *L'Economista* del



1844 un articolo sulla lavorazione del burro (qui sempre *butirro*: per regionalismo o cultismo?) è costellato di forme come *anco*, *sur*, *chiamasi*, *state* (per *estate*), *seco*, *disaggradito*, *de'*, inversioni come *nulla lasciarvi mancare*, perfino un chiasmo (*colui che ha il carico di levare il butirro dal pennaggio ed impastare lo deve, è anco obbligato. . .*). Altrove (nell'*Ape delle cognizioni utili*, 1836; v. a p. 445), il commento ai termini borsistici ingloba forme come *evvi*, *meco*, *perigli*. Per finire, ecco una serie di inversioni decisamente poetiche dell'aggettivo predicativo nella descrizione di un'autopsia (il brano viene riportato nella *Gazzetta medica di Milano* del 1844, dove lo stesso redattore nota la "stranezza della lingua"; v. a p. 484): *traumatica violenza*, *acuta infiammazione*, *morbosi fenomeni*, *cadaveriche ricerche*, *gastroenterica flemassia*. E si vedano anche i veloci rilievi (con segnalazioni di *el-leno*, *egolino*, *ei*, la forte percentuale di forme di imperfetto in *-ea*, ecc.) già compiuti dalla Bonomi nel cit. art. (pp. 142 s.). Il "ritorno a terra" della nostra lingua pubblica, vien fatto di commentare, era appena cominciato sotto i primi colpi delle nuove scienze e tecniche.

Ma questa antologia offrirà materiale prezioso per lavorare anche in direzione opposta: cioè per misurare la forza di penetrazione di talune forme del parlato (*gli* dativo onnivale, pleonasmi pronominali, concordanze a senso, anacoluti) già notati dalla Bonomi (art. cit.). Queste testimonianze, che fanno ponte tra l'uso (tanto più elastico) degli scrittori di epoche anteriori e le libertà dei giornalisti odierni, varranno ad attenuare alcune correnti accuse nei confronti di questi ultimi?

In attesa che ci venga fornito dagli autori il promesso studio linguistico di questa grandiosa antologia della prosa giornalistica, una quantità di spunti di storia linguistica si trae consultando, intanto, il ricco *Indice analitico del Saggio introduttivo* (pp. CCXIII-CCXXI). Ma anche la lettura delle *Concordanze* e delle *Liste di frequenza* ci spalanca un orizzonte di fatti linguistici tutto da indagare. I criteri seguiti nel costituire i contesti (un rigo di non oltre 76 battute, in cui l'elemento focale viene collocato in posizione centrale o, comunque, regolata in rapporto alla punteggiatura), nell'ordinarli e nel ricondurre le forme ai lemmi (e talvolta questi a dei capolemmi) sono esposti con grande chiarezza da Andrea Masini nell'*Introduzione* (pp. I-XX) alle *Concordanze*. Sono ben note le difficoltà che pongono il trattamento e la sistemazione dei materiali linguistici in sede di spoglio e tabulazione con procedure elettroniche. La Bonomi e il Masini, con l'ausilio di Remo Bindi ed Eugenio Picchi e sotto la guida espertissima di Antonio Zampolli dell'Istituto di Linguistica Computazionale del CNR (operante a Pisa), hanno trovato soluzioni che ci sembrano pienamente adeguate al caso affrontato. Il passaggio dallo sterminato repertorio di "forme" al più controllabile repertorio di "lemmi" è stato realizzato mettendo a frutto il *Dizionario Italiano di Macchina* (DMI), strumento di grande utilità ormai approntato da anni in seno all'Istituto pisano, e quindi il riferimento alla "norma" attuale per l'individuazione dei "capi-lemma": il DMI prende a base, com'è noto, il *Vocabolario della lingua italiana* di N. Zingarelli (10<sup>a</sup> ediz., 1970), variamente integrato. Questo tipo di lemmatizzazione ha portato a dei risultati molto interessanti, che si riassumono in tale maniera: la norma linguistica del primo '800 risulta relativamente vicina a quella dei nostri giorni, nel senso che è notevole la percentuale di forme oggi affermate come standard e già presenti, a volte anche dominanti, nella lingua di quel corpus; sono pochi, e segnalati con

un triangolino nero accanto alla riga di lemmatizzazione, i casi di assenza della forma standard nel *corpus* ottocentesco (non ricorre *accludere* bensì *acchiudere*, non *sussurro* ma *susurro*, non *aeronautico* ma *aereonautico*, non *elemosiniere* ma *limosiniere*, non *epitaffio* ma *epitafio*, ecc.). Sono ancora molte, però, le oscillazioni formali (tra *esporre* e *sporre*, *esposizione* e *sposizione*, ecc.; forti ancora quelle tra *biglietto* e *viglietto*, *estate* e *state*, *giovane* e *giovine*, *grammatica* e *gramatica*, ecc.). Ma il coefficiente di diversità delle forme linguistiche ottocentesche si innalza decisamente quando passiamo ad osservare la morfologia dei verbi, dei pronomi e delle preposizioni articolate: non resta che consultare i lemmi relativi, ad es. dei verbi *essere*, *avere*, *andare*, *potere*, *fare* che ci regalano ancora forme come *fora*, *fia*, *eb-bimo*, *anderà*, *ponno*, *potria*, ecc., e una miriade di forme di tempi finiti col *si* o con altri pronomi enclitici (*vassi*, *diessi*, *evvi*, ecc.). Fenomeno questo che ci porterebbe a ripetere ciò che abbiamo detto sulla fortissima conservatività delle strutture sintattiche di questa prosa.

L'opportunitissimo ordinamento cronologico dei contesti all'interno di ogni gruppo di forme permetterà di compiere interessanti rilievi sulle tendenze evolutive di questa lingua nell'arco del primo cinquantennio dell'800. Le *Liste di frequenza* (dapprima alfabetiche, per lemmi e forme, e poi per rango decrescente dei lemmi) offrono un ulteriore ausilio a chi vorrà — ormai potendo — tracciare un profilo della lingua media scritta del primo Ottocento.

Se una storia della nostra lingua va disegnata, come crediamo, in una prospettiva che parta dal presente — cioè dagli esiti che un così lungo processo storico ha avuto nella lingua dell'odierna società italiana — non può non apparire subito l'importanza che va attribuita al fenomeno del primo irrompere di una prosa destinata a trattare i più vari "generi" per un pubblico italiano ormai decisamente allargato, anche se non di massa. Ancora un esempio, molto significativo: come suggerisce la De Stefanis, il precedente stilistico più diretto della prosa delle moderne cronache sportive si trova nelle cronache teatrali dell'avanzante '800, l'epoca dei primi grandi trionfi della Scala e dei furori suscitati dalla «divina» Malibran.

Sarebbe ingiusto non segnalare anche qui che quest'opera è stata incoraggiata, nel suo lungo cammino, dal consiglio di molti illustri studiosi di storia linguistica italiana (B. Migliorini, G. Nencioni, M. Vitale, G. Lepschy) e di storia del giornalismo (Marino Berengo, Carlo Capra, Franco Della Peruta), e si è giovata dell'ausilio di molti altri studiosi (bibliotecari, ricercatori dell'Accademia della Crusca, ecc.), tutti menzionati dagli autori. Ed inoltre, che alla sua costosissima realizzazione hanno contribuito varie istituzioni canadesi e italiane.

FRANCESCO SABATINI

Università di Roma "La Sapienza"

WILLIAM E. LEPARULO. *Maria Montessori scrittrice*. Hamilton, Ontario: The Symposium Press, 1984. Pp. 155.

Maria Montessori is perhaps best known for her work, at the turn of this century, in developing sensorial methods of educating mentally or phys-

ically impaired children. In addition to using visual perception and tactile methods, she stressed spontaneous interaction in an open environment designed to encourage self-motivation and inner discipline. Eventually, her experimental approach was extended to the education of normal children, and so-called "Montessori schools" have become popular on a world-wide basis. The Montessori philosophy is expressed succinctly by Douglas Radcliff-Umstead in the introduction to Leparulo's interesting analysis of Montessori's writings: "the education of the senses had to precede the education of the mind" (p. vi).

The purpose of Leparulo's book is to examine Montessori's writings which he shows to be remarkably unified and coherent despite their heterogeneity. The book is divided into six chapters which focus on the language of Montessori's educational writings. In the first chapter ("Antropologia e impegno civile nella prosa di Maria Montessori," pp. 8-14), Leparulo identifies two components of her style which will provide a framework for the stylistic analysis: *gusto* and *giudizio*. The latter refers to the actual scientific subject matter of her writings, and the former to the ways in which she communicates her ideas. Leparulo emphasizes that Montessori's method was revolutionary because it was "interdisciplinary" in the modern sense of the word. The main theme of the second chapter ("Maria Montessori e le correnti di pensiero del tempo," pp. 15-25) is that Montessori's manner of writing parallels remarkably with the development of the novel. In fact, her prose is probably the reason behind the popularity of her method: "la ragione prima del successo straordinario della Montessori nelle scuole e nei circoli educativi d'élite dei paesi più avanzati del mondo è indubbiamente la sua prosa meravigliosamente poetica, precisa, scientifica e allo stesso tempo popolare" (p. 18). The third ("Analisi della prosa di Maria Montessori," pp. 26-34) and fourth ("Struttura della prosa montessoriana," pp. 35-59) chapters focus on Montessori's prose structure. Basically, Leparulo observes Montessori's style to be scientific in scope yet amazingly accessible and "aesthetic" in structure. In the fifth chapter ("Il lessico," pp. 60-88), Leparulo then examines Montessori's lexical repertoire. Essentially, Leparulo shows how Montessori uses "connotative" — rather than the usual "denotative" — devices to enrich her manner of presentation. Finally, in chapter six ("Intrusioni ideologico-affettive," pp. 89-113), Leparulo looks at the overall effect of Montessori's style — a style which reflects her commitment to basic human values even in the scientific domain. The book ends with an extensive bibliography (pp. 129-47) of Montessori's writings and of writings connected with the theme of the book.

To conclude, this book sheds light not only on the thoughts of a distinguished educator and on the ways in which she was able to reach so many people through her personalized style, but also on scientific writing in general. It reminds all those involved in scientific writing that in order to reach a broader audience, the type of language used will be a determining factor.

MARCEL DANESI  
University of Toronto

ROCCO CAPOZZI. *Bernari tra fantasia e realtà*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1984. Pp. 176.

Attraverso una particolareggiata analisi della narrativa di Bernari, il saggio di Rocco Capozzi offre un ridimensionamento complessivo della sua opera, contribuendo alla rivalutazione di un autore a cui da tempo era dovuta una nuova, intelligente e attenta lettura.

Come ha affermato Bernari stesso, non si può dare un giudizio 'imprigionante' di un autore se non alla fine del suo arco creativo. L'*excursus* di Capozzi attraverso l'ampia produzione narrativa di Bernari, che va da *Tre operai* del 1934 a *Il giorno degli assassini* del 1980, permette al critico di sottolineare la coerenza dell'autore nella sua ricerca della "realtà della realtà" e di smentire il giudizio dei critici sulla "discontinuità" e l'eccessivo "sperimentalismo."

Essenziale è naturalmente la trattazione del rapporto Bernari-Neorealismo. È ormai ben noto che, a posteriori, al momento dell'esplosione neorealistica e del successo di *Speranzella* (1949) del Bernari stesso, lo scrittore è stato riconosciuto come un "araldo del neorealismo" e la sua prima opera rivalutata. Il Capozzi, con acume critico, osserva come i critici abbiano tuttavia mancato di puntualizzare i veri elementi innovatori di *Tre operai* e la natura critico-dialettica del realismo bernariano, che lo distingue dal Neorealismo. Note del resto sono le obiezioni di Bernari alle "velleità populistiche" di certo Neorealismo che compromette "l'aspirazione al vero." Capozzi sottolinea la dimensione individuale e collettiva dell'opera di Bernari. Tra scrittore e realtà si instaura "un rapporto dinamico" "dal quale è impossibile eliminare la soggettività." Solo così infatti, "calando" la coscienza nella realtà, si può arrivare alla scoperta della "realtà della realtà." L'arte, come afferma Bernari stesso, non è duplicazione ma penetrazione della realtà, una realtà così complessa che rifiuta di essere colta nella sua immediatezza e richiede la mediazione fantastica: quelle "menzogne narrative" cioè, che l'autore utilizza "per svelare le verità universali." La fusione di realismo e fantasia, di soggettività e cronaca, la dimensione storico-esistenziale — ci fa notare Capozzi — distinguono fin dall'inizio la narrativa di Bernari. Ed è così infatti che essa non resta legata ad un umore e ad un momento storico, e acquista quel valore universale che va al di là della polemica ideologica e sociale. Non per questo — osserva giustamente Capozzi — va messo in dubbio l'impegno, evidente fin dal primo romanzo, di un'opera "sempre diretta verso la ricerca di rudimentali verità morali e sociali," e ispirata alla Storia e alla cronaca. Ed è appunto questa costante apertura di Bernari agli eventi quotidiani, sociali e culturali, che dà anche la caratteristica alla tecnica narrativa dell'autore. Sempre pronto ad adottare nuove formule 'alla moda,' Bernari è stato accusato di eccessivo sperimentalismo e discontinuità. Capozzi intelligentemente ridimensiona il giudizio, mostrando un Bernari sempre coerente a se stesso, alla ricerca del miglior metodo per scoprire nel miglior modo la verità storico-sociale del momento. Dalle arti visive dell'epoca, presenti nelle sue prime opere, all'uso della suspense e della struttura del giallo nelle ultime, nulla è mai fine a se stesso, ma si trasforma in "elementi funzionali del suo realismo critico." Era del resto difficile negli anni trenta, dopo un'epoca in cui l'espressione artistica si

era uniformata all'insegna di un impressionismo lirico o di un surrealismo metaforico, non cedere al fascino di queste tecniche anche da parte di chi ritornava alla solida forma del romanzo. Si veda l'uso simbolico e surrealistico del colore e dell'immagine anche ne *Gli indifferenti* di Moravia. Nelle opere di Bernari — nota Capozzi — gli effetti pittorico-visivi verranno via via sfumando, resterà però elemento costante "lo spirito dialettico-materialistico delle sue prime opere."

Coerenza dunque nella "discontinua continuità" è ciò che Capozzi sottolinea nella sua analisi cronologica dell'opera bernariana, confutando con insistenza il giudizio della critica che tende via via a vedere "nuovi" aspetti in Bernari. Anche al momento della maturità raggiunta con *Domani e poi domani*, dice Capozzi, non c'è "rottura," vera "svolta," bensì "sviluppo." Nella sua dettagliata dissertazione il critico — ribadendo forse un po' troppo i concetti base della sua tesi — mette in risalto la presenza di elementi ricorrenti che danno unità: il tema dell'attesa, della delusione, dell'amore impossibile, del condizionamento ambientale, dei conflitti individuali; mentre d'altro canto nota come le varie tecniche usate — simbolismo, allegorismo, suspense, monologo libero, *flashback*, il racconto nel racconto — facciano tutte parte di quelle "menzogne narrative" tramite cui lo scrittore compie la sua coerente continua ricerca delle "verità nascoste sotto le apparenze." Bernari si dimostra fedele — fa presente Capozzi — alle sue teorie estetiche espresse nel Manifesto dell'U.D.A. (dal critico opportunamente incluso in appendice), nel quale afferma che un nuovo momento storico presuppone una nuova espressione: "L'arte vera è stata sempre rivoluzionaria" ed "essendo l'espressione del tempo, è moda, cioè cambiamento." Del resto anche quando Bernari si aggiorna, non abbandona mai "il suo realismo critico e dialettico, cioè la sua storicità e la sua polemica sociopolitica."

Particolarmente interessante la trattazione che Capozzi fa del tema dell' "attesa" in *Un foro nel parabrezza* — secondo il critico già presente fin dalle prime opere — ma che in questa viene "trattata simultaneamente su due livelli: quello esistenziale e quello tecnico narrativo," rendendo estremamente funzionale la struttura del giallo. "La condizione esistenziale" del personaggio bernariano viene qui "felicitemente interpretata" "in chiave di 'narratività' romanzesca." Il personaggio fa sì che la sua vita proceda come una catena di "poi," di cui Capozzi acutamente sottolinea il significato simbolico variamente ripetuto attraverso tutti i romanzi, così come quello dell' "orizzonte di attesa": elemento sia positivo — come speranza, come "molla verso il futuro" — che negativo, come "evasione dalla prassi." Se ne veda infatti la denuncia ironica e sdegnosa in *Prologo e Speranzella*. La tematica dell'attesa emerge così come uno degli elementi principali che concorrono al *continuum* narrativo dell'opera bernariana.

Altre interessanti osservazioni abbiamo sullo sdoppiamento narratore-protagonista e sulla tecnica del racconto nel racconto, che — elementi peraltro non nuovi a Bernari — ci fa notare Capozzi, vengono in *Un foro* assunti come altri mezzi per scandagliare il meccanismo del narrare. "Il romanzo è costruito in modo da rispecchiare il rapporto dello scrittore con il proprio testo, nell'atto di raccontare e nell'atto di vedersi personaggio del proprio racconto." La coscienza di starsi narrando allontana dalla verità e le menzogne narrative diventano espediente necessario della "narratività." Non si veda in questo concetto di "narratività" —

avverte giustamente Capozzi — l'imitazione del concetto di "scrittura" di Robbe-Grillet, Butor e altri, l'atto dello scrivere, cioè, che "modifica continuamente lo scrittore nell'atto del narrare." "Bernari strumentalizza la 'narratività' . . . per illustrare la condizione sociale ed esistenziale dell'uomo moderno alle prese con una società che lo vuole modificare."

Da questo approfondito studio di Bernari esce l'immagine di uno scrittore che ha dedicato tutte le sue energie allo smascheramento delle falsità e delle contraddizioni dei nostri tempi. Nell'interessante confronto fra *Le radiose giornate* e *Prologo alle tenebre* (l'uno essendo il rifacimento dell'altro), Capozzi rivela la condanna, da parte di Bernari, di una società che aveva ceduto alle menzogne del fascismo senza combatterle, confondendo in esse le proprie falsità e contraddizioni personali. Ma il tema della menzogna acquista risonanze particolari — ci mostra Capozzi — nel contesto della 'città di Bernari': Napoli, dove diventa "teatralità," "maschera" con cui coprire "fame e miseria." Dalla menzogna inutile si passa quindi alla menzogna necessaria: la necessità di "saper fingere." I personaggi vengono colti in situazioni pirandelliane in cui non riescono più a distinguere fra realtà e fantasia. Bernari sfata i vecchi miti della solare città partenopea. L'interesse dello scrittore va tuttavia al di là della "verità" sulla sua città: "Attraverso i mali secolari di Napoli e del Mezzogiorno — dice Capozzi — Bernari intende ricercare . . . le responsabilità . . . dei mali che affliggono l'intera nazione."

Corredato da un'ottima bibliografia e ricco di citazioni anche dai saggi di Bernari, questo lavoro offre, oltre ad un'illuminante interpretazione del "realismo multidimensionale" dell'autore, una lettura critica interessante di per sé.

GIUSI ODDO DE STEFANIS

*University of British Columbia*

PETER CARRAVETTA e PAOLO SPEDICATO, eds. *Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*. Milano: Bompiani, 1984. Pp. 336.

Questo libro è il primo tentativo organico in lingua italiana che esplora e decentra il campo critico americano dell'epoca postmoderna per un pubblico italiano. I perturbanti itinerari di significazione percorsi negli Stati Uniti negli ultimi decenni hanno visto un radicale ripensamento di convinzioni artistiche cosiddette tradizionali, formaliste e di ispirazione europea. Questo testo vuole porsi come momento di confluenza fra una cultura continentale (invasiva e derridiana) e quella americana (*post-New Criticism*) per portare avanti un discorso che depista ulteriormente il discorso decostruttivo in un reticolo di proposizioni vecchie e nuove. Gli autori di questa antologia elaborano quindi una complessa problematica il cui contributo critico al dibattito *filosofico-letterario* è duplice. Da un lato si vogliono presentare agli addetti ai lavori i maggiori esponenti della critica postmoderna americana limitandosi a quei saggi chiavi che hanno dato

una svolta decisiva alla *New Criticism*. Per un altro verso non tarda a manifestarsi una propria ideologia che trova in questi scritti americani (vedi l'introduzione di Paolo Spedicato "Nel corso del testo nel corpo del tempo" e l'articolo di Peter Carravetta "Malinconia bianca: L'intermundium di Yale") un momento se non avanzato almeno diverso della sperimentazione filosofico-letteraria europea. Il libro si vuole porre al centro delle discussioni sull'ermeneutica e sul progetto derridiano decostruttivo volendo però indicare un altro spazio gnoseologico al di là di queste ed altre strategie di apertura. Sulle tracce di un tardo-modernismo che si allontana sempre più da un passato ironicamente rivissuto, si può ancora tornare per fare un bilancio critico dell'impatto ideologico su dipartimenti universitari d'inglese di maestri quali Nietzsche e Heidegger, per riproporre le tendenze narrative, le progettazioni e gli echi critici della *textual theory* americana. Tracciati, ma non esauriti, riincontriamo gli autori più noti del *vanishing context*. Ecco. Sembra che essere "postmoderni" significhi desiderare un nuovo futuro senza potersi divorziare dal passato.

Fra i saggi scelti dai curatori si segnalano quelli conosciutissimi di: Ihab Hassan ("L'evanescenza della forma"), John Barth ("La letteratura dell'esaurimento," "La letteratura della pienezza: fiction postmodernista"), Craig Owens ("L'impulso allegorico: verso una teoria del postmodernismo"), Gerald Graff (il noto "Alcuni dubbi sul 'postmoderno'"). L'ultima sezione della raccolta presenta quattro saggi di giovani scrittori (Charles Bernstein, Richard Prince, Ron Stillman, Richard Milazzo) che sperimentano un anti-dogmatismo, anti-logocentrismo, che vuole essere rivelatore di tutto un mondo di possibilità culturali ancora da esplorare, espropriare, decentrare, distruggere, riscrivere. . . .

Ogni uomo, si dice, ha il suo mondo e ogni mondo i suoi parametri. I parametri del postmoderno, movimento pluri-semantic multi-codice che convoca passato presente e futuro allo stesso momento, che desta ammirazione e sbigottimento simultaneamente, aspettava questo misurato ampliamento di spazio. Gli europei vedono la società americana come un fenomeno nato, si può dire, sotto il manto del capitalismo moderno e maturato nel postmoderno. Gli americani leggono e interpretano le nuove/vecchie filosofie europee come frutto di un lungo percorso e processo di esaurimento. In un certo qual modo oserei osservare che ambedue le tendenze germinano dalla stessa miopia obliqua. Ma sbaglieremmo se dovessimo considerare le multiple manifestazioni del postmoderno come comune fascino di modelli tecnologici e di rottura/risanamento col passato. A questo punto il discorso si frantuma e si dissemina in un flusso di indeterminatezza comunicativa. La storia veloce, direi tempestiva, delle ultime generazioni promuove questa frammentarietà etica e interna mentre proietta un merito indubbio, refrattario e confuso. La tau-tologia non deve sorprendere. È di moda. Le barriere fra presenza e assenza, possibile e impossibile, scientifico e retorico, letteratura e critica svaniscono. Non cerchiamo spartiacque ma solo luoghi di un lavoro di oscillazione per tessere la nostra rete sull'abisso. Questa raccolta di saggi costituisce un punto di *nuova* partenza e di *nuovo* incontro fra due mondi. Resti sospesa la questione di quale strada imboccare.

FRANCO RICCI

University of Ottawa

## PIRANDELLIANA

(a cura di Antonio Alessio)

FRANCO ZANGRILLI. *L'arte novellistica di Pirandello*. Ravenna: Longo, 1983. Pp. 302.

Nella scala dei valori della produzione pirandelliana, la critica ha sempre dato prominenza al teatro, forse perché è il genere che gode di più immediata e vasta popolarità. Minore attenzione ha ricevuto l'altra produzione, le novelle, i romanzi e, ultima, la poesia. Sono ben pochi, infatti, gli studi che si siano proposti di affrontare il vasto e variegato mondo delle novelle con il preciso intento di tentarne una sistemazione.

Il saggio dello Zangrilli si prefigge di fare esattamente questo. Le novelle "in nessun modo si possono considerare inferiori alle *Maschere nude*." Anzi, "senza l'esperienza narrativa Pirandello non avrebbe potuto impadronirsi della forma drammatica sia dal punto di vista stilistico che da quello degli sviluppi drammatici" (p. 283). Zangrilli ha innanzitutto il merito di specificare dall'inizio il suo metodo di valutazione. Dopo un dettagliato *excursus* della storia della critica sulla novella, Zangrilli incomincia infatti col ribadire che non si può capire l'opera pirandelliana se questa non viene strettamente ancorata al concetto dell'umorismo, felicemente identificato in una "poetica morale . . . consapevole cioè della carica etica della propria ispirazione" (p. 69). Puntualizzando i due momenti inscindibili dell'*avvertimento del contrario* a cui è legato il riso, e della *coscienza del contrario*, Zangrilli sottolinea l'importanza del secondo termine. La chiave interpretativa dell'opera pirandelliana sta soprattutto nella carica umano-drammatica che la coscienza del contrario in sé comporta.

Fuori di questa ottica, i personaggi pirandelliani si svuotano automaticamente della loro intima essenza umana, da qui la loro inevitabile riduzione a concetti astratti, a giochetti intellettualistici.

Non è certo l'intelletto "l'eroe della novella." "L'uomo copre l'abisso della sua miseria e le ragioni del suo dramma attraverso l'attività intellettuale, e le esprime attraverso la parola chiarificatrice, ma l'una e l'altra attività sono sofferenza, nascono da una rabbia vissuta, e non producono grande sollievo ma piuttosto nuovo dolore" (p. 121). "I personaggi di Pirandello non si innamorano mai narcisisticamente del loro stesso parlare. Essi parlano per capire le cose e per affermare la loro intima realtà morale" (p. 128).

In questa visione umana delle cose rientrerebbero anche quelle novelle che molti critici, non avvertendo "l'intima essenza del personaggio . . . e le sofferenze esistenziali . . ." legherebbero invece al modello verista. Anche il paesaggio è parte integrante della visione etica del novelliere. A sostegno della sua tesi Zangrilli esamina in specifici capitoli diverse novelle. Delle sue analisi non esitiamo a segnalare "Lontano" e "Ciulla scopre la luna" tra le cose più belle e più fini che abbiamo lette.

Ragioni di spazio hanno ovviamente impedito allo Zangrilli di esaminare le novelle che non rientrerebbero nei validissimi parametri da lui proposti. Ci riferiamo alle novelle di esclusiva tendenza comico-grottesca in cui dominano le pure circostanze, l'imprevisto. Novelle come "Distrazione," "La levata del sole," "Leviamoci questo pensiero," "La cassa ri-



posta," "L'illustre estinto," "La berretta di Padova" piú che una prospettiva umana riflettono il gioco meccanico degli eventi di tipica matrice boccesca. Né si potrebbero vedere alla luce di quell'imponderabile (di ordine strettamente metafisico) che caratterizza le novelle dell'ultimo periodo. Questo saggio costituisce un contributo molto importante, sia per la puntualizzazione e l'ordine che si prefigge di portare nella vastissima quanto intricata miniera delle novelle pirandelliane, sia per le sensibilissime analisi condotte con scrupolosa attenzione e amore.

Una seria opera critica di cui si dovrà tenere debito conto.

ANTONIO ILIANO. *Metapsichica e letteratura in Pirandello*. Firenze: Vallecchi, 1982. Pp. 180.

È risaputa la grande capacità ricettiva di Pirandello, sensibilissimo agli stimoli piú diversi, alle multiformi e controverse vicende culturali, alle mode dominanti, il che tuttavia portò qualche critico a parlare subito di plagio, non vedendo invece come tutto il materiale umano, le esperienze, il bagaglio culturale che Pirandello utilizzava non rimanevano dei semplici e convenienti beni di consumo, una pur interessante, proficua documentazione, ma venissero riproposti alla luce di una attenta, appassionata, drammatica verifica personale.

In questo interessante saggio, l'Iliano traccia la storia dello spiritismo in Italia, sottolinea l'interesse che esso suscitò tra gli scrittori italiani tra cui il Fogazzaro, lo Zena, il Capuana (che si occupò con entusiasmo di occultismo e praticò lo sperimentalismo spiritico); da qui rileva l'incidenza che le teorie teosofiche hanno avuto sull'opera pirandelliana. Di esse l'Iliano coglie profonde, inequivocabili ramificazioni nelle novelle, nei romanzi e nel teatro di Pirandello. Di conseguenza le novelle generalmente classificate surrealistiche troverebbero la loro giustificazione e collocazione in un preciso momento e contesto storico.

In Pirandello la cultura diventa allora materia determinante ai fini della ispirazione e della creazione artistica. Pirandello stesso si trasforma in appassionato testimone di contrastanti sentimenti. Ciò è oltretutto garanzia della indipendenza assoluta dei personaggi dal proprio autore oltre che del riconoscimento della validità degli opposti.

Molto opportunamente l'Iliano sottolinea ad esempio come Pirandello intraprenda "con piglio polemico . . . la difesa della legittimità del fideismo contro la pervicace svalutazione di ogni esigenza metafisica ad opera del positivismo scettico" (p. 47), e come, soprattutto nella novella "Dal naso al cielo" la polemica tocchi "punte di grande tensione ed intensità" (p. 53).

In questa distaccata e nello stesso tempo compartecipe attitudine di Pirandello l'Iliano identifica il nascere e lo svilupparsi di una nuova, rivoluzionaria poetica del personaggio. Questo, per noi, è il contributo piú interessante ed illuminante del libro. Su questa base la tesi dell'Iliano rimette di conseguenza in discussione la validità di quell'indirizzo sincronico che molti sembrano inclini a sostenere, dove questi apporti sembrerebbero invece indicare, non senza valide ragioni, la tendenza opposta.

Negli ultimi due capitoli, le analisi dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e de *I giganti della montagna*, alla luce di questi valori metafisici risultano particolarmente interessanti.

Un saggio ricco di utilissime informazioni e altamente stimolante.

PAOLO DI SACCO. *L'epopea del personaggio — Uno studio sul teatro di Pirandello*. Roma: Lucarini Editore, 1984. Pp. 153.

La bibliografia pirandelliana esistente è tutt'altro che limitata, eppure non è facile trovare un solido testo critico di avviamento allo studio dell'agrigentino che sia comprensivo e sufficientemente approfondito. Da una parte non mancano 'guide' interessanti ma sovente parziali e riassuntive, dall'altra troviamo una moltitudine e varietà di studi eccessivamente specializzati sí che una selezione può rivelarsi qualche volta problematica.

Questo studio del Di Sacco provvede le necessarie, basilari informazioni ed esamina nello stesso tempo con competenza ed in profondità i punti cardini dell'intera opera dell'agrigentino, il tutto contenuto in uno spazio sorprendentemente breve. Ciò è dovuto essenzialmente al linguaggio chiaro, articolato, preciso. Il lettore non deve rompersi la testa nel seguire le fantomatiche volute e i giri di parole che alcuni critici evidentemente considerano ancora necessari per capire meglio Pirandello. Già in questo linguaggio "di cose e non di parole" il Di Sacco dà prova di aver bene inteso Pirandello, senza volerlo rifare e ricostruire a propria immagine e somiglianza.

Per chiarezza di linguaggio non intendiamo semplicità e limitatezza di contenuto, ché anzi il Di Sacco provvede ad una vera e propria ricostruzione del "farsi" e dell'"evolversi" della poetica pirandelliana, a cominciare dalla crisi culturale di fine secolo che Pirandello profondamente avvertì. Con specifici riferimenti ed opportuni riagganci storici-culturali, Di Sacco identifica gli elementi che hanno contribuito alla genesi della problematica pirandelliana, soprattutto gli influssi importanti esercitati dal Binet, dal Séailles, dal Marchesini.

Quello che di questo studio piace è l'approccio adottato dal Di Sacco, quel partire *da dentro* l'opera pirandelliana evitando ogni interpretazione soggettiva e ricostruzione dall'esterno, tralasciando tutto ciò che non sia rigorosamente comprovato dalle citazioni testuali nel teatro, nelle novelle, nei romanzi e nella poesia. Di Sacco non manca di affrontare quello che per Pirandello costituiva il problema più tormentoso, la creazione artistica, prima nei *Sei personaggi*, poi nelle altre due commedie della "trilogia del teatro nel teatro": *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. Il conflitto tra teatro vecchio e teatro nuovo, tra Vita e Arte, sono enucleati con inusitata chiarezza ed evidenza. Allo stesso modo viene scandagliata "la trilogia del teatro dei miti": *La nuova colonia*, *Lazzaro* e *i Giganti della montagna*. In centocinquanta pagine vengono insomma identificati i maggiori elementi della problematica pirandelliana. Si tratta di un testo serio, senza distorsioni, gratuiti giudizi. Per completezza di visione e precisione di analisi, per le solide basi su cui si articola, è particolarmente raccomandabile per coloro che si accingessero per la prima volta ad affrontare la complessa opera pirandelliana. È un testo che non esiteremmo ad includere in una bibliografia essenziale.

# *Italica*

---

Published by the  
American Association  
of Teachers of Italian

*Editor:* Robert J. Rodini

*Office of Publication:*

618 Van Hise Hall  
University of Wisconsin  
Madison, Wisconsin 53706

Literary, pedagogical, cultural, and linguistic articles; book reviews and review essays; bibliographies of Italian studies in North America; timely announcements of congresses and publications of interest to Italianists and teachers of Italian.

Published quarterly; subscription included with membership in the AATI.

Annual membership \$20.00 per year; institutional subscriptions \$25.00 per year. Send check or money order in U.S. currency to the Secretary-Treasurer: Anthony Mollica, 4 Oakmount Rd., Welland, Ontario L3C 4X8, Canada.

# Carleton Centre for Renaissance Studies

## Carleton Renaissance Plays in Translation

General Editors: Donald Beecher, Massimo Ciavolella

"The critical introductions and notes are thorough without being pedantic and are likely to prove interesting to the advanced scholar as well as helpful to the novice. For providing students with good and inexpensive editions of important European plays, the Carleton Renaissance Plays in Translation deserve the grateful attention of all serious teachers of drama and dramatic literature." *Canadian Book Review Annual*

"The 'Carleton Renaissance Plays in Translation' series provides a very useful service for students of Renaissance theater. . . ." *Choice*

### **Satisfaction All Around (*Les Contens*)**

Odet de Turnèbe

Translated with an Introduction and Notes by Donald Beecher

1979 / xxx + 102 pp.

**\$6.00** paper

### **The Scruffy Scoundrels (*Gli Straccioni*)**

Annibal Caro

Translated with an Introduction and Notes by M. Ciavolella and D. Beecher

1981 / xxviii + 95 pp.

**\$6.00** paper

### **The Horned Owl (*L'Assiuolo*)**

Giovan Maria Cecchi

Translated with an Introduction and Notes by Konrad Eisenbichler

1981 / xxiv + 80 pp.

**\$6.00** paper

### **The Rivals (*Les Corivaus*)**

Jean de la Taille

Translated with an Introduction and Notes by H. Peter Clive

1982 / xxxi + 58 pp.

**\$6.00** paper

### **Alessandro (*L'Alessandro*)**

Alessandro Piccolomini

Translated with an Introduction and Notes by Rita Belladonna

1984 / 99 pp.

**\$6.00** paper

### **The Impresario**

Gian Lorenzo Bernini

Translated with an Introduction and Notes by D. Beecher and M. Ciavolella

1985 / 69 pp.

**\$6.00** paper

*An examination copy is available on request and is charged to the individual until an order for 10 or more copies is received.*

**Order from: Dovehouse Editions Canada**

32 Glenn Ave.,

Ottawa, Ontario, Canada K1S 2Z7

# The Canadian Modern Language Review

## La Revue canadienne des langues vivantes

**Editor: Anthony S. Mollica**

Literary, linguistic and pedagogical articles, book reviews, current advertisements and other material of interest to teachers of French, German, Italian, Polish, Russian, Spanish, Ukrainian, and English as second language, at all levels of instruction.

### Subscription rates:

Regular	\$20.00	Overseas	\$25.00
Students	\$15.00	Sustaining	\$30.00
Institutions	\$25.00	Patrons	\$100.00

(U.S.A., same rates in U.S. Currency)

### Canada's Voice in Language Teaching and Learning

Founded in 1944 by Dr. George A. Klinck.

Published regularly in October, January, March and May. Occasionally, a special supplementary issue is also published.

Cheques or money orders payable to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* should be sent to — Business Manager, CMLR/RCLV, 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Sample copy of the journal will be sent on request.



Enclosed please find my cheque or money order for \$\_\_\_\_\_ for a one-year subscription to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* (CMLR/RCLV), 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Please begin my subscription with the October ☐, January ☐, March ☐, May ☐ issue.

please print

Name: \_\_\_\_\_

Address: \_\_\_\_\_

City: \_\_\_\_\_ Prov. / State: \_\_\_\_\_

Postal/Zip Code: \_\_\_\_\_

Signature \_\_\_\_\_

Date: \_\_\_\_\_

Please return this portion with your payment. Thank you

# LETTERATURE D'AMERICA

## RIVISTA TRIMESTRALE

ISPANOAMERICANA - ANGLOAMERICANA  
BRASILIANA - TUTTAMERICA

*Direzione:* C. Giorcelli, D. Puccini, L. Stegagno  
Picchio, B. Tedeschini Lalli.

*Abbonamento annuo:* Italia L. 20.000  
Esteri \$ 29

*Abbonamento ad un solo numero e al numero  
complessivo « Tuttamerica »:* Italia L. 14.000  
Esteri \$ 19

*Per abbonamenti:* Bulzoni editore,  
Via dei Liburni, 14, tel. (06) 4955207  
00185 Roma

Conto corr. bancario, Cassa di Risparmio  
di Roma, Ag. 16, N. 112755

c/c p. n. 31054000 intestato a:  
Bulzoni editore, Roma



# QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes  
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume 1 No. 2 1980

QUADERNI d'italianistica est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes et est publiée deux fois par année, au printemps et en automne.

## Abonnement:

Individu, Canada-U.S.A.  
Institution, Canada-U.S.A.

Adhésion à la S.C.E.I. y compris la revue

Autres pays ajouter \$2.50 par année pour les frais de poste

Pour un numéro particulier \$5.00 (spécifier)

Veuillez envoyer un chèque ou un mandat-poste à l'ordre de QUADERNI d'italianistica.

1 an  
\$ 12  
\$ 15  
\$ 20

2 ans  
\$ 20  
\$ 26

3 ans  
\$ 27  
\$ 37

Envoyer à:

Leonard G. Sbrecchi

Directeur administratif

Quaderni d'italianistica

Dép. de langues et littératures modernes

Université d'Ottawa

Ottawa, Ontario K1N 6N5

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville \_\_\_\_\_

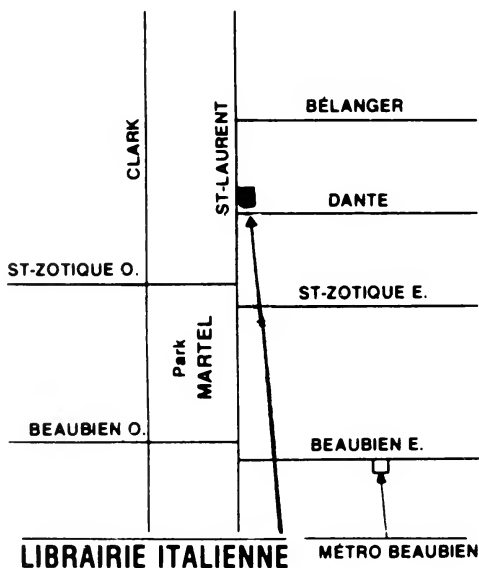
Prov. Etat \_\_\_\_\_

Pays \_\_\_\_\_

Code postal \_\_\_\_\_

**LIBRAIRIE ITALIENNE    LIBRERIA ITALIANA**  
**I.C.P.R. Ltd.**

6792 boul. St-Laurent, Montréal, Que. H2S 3E7  
Tél. (514) 277-2955



I prezzi praticati sono uguali al valore in lire del libro



**NEW**

***The Canadian Society for Italian Studies***

*announces*

a new monograph series:

***Biblioteca di Quaderni d'Italianistica***

General Editors: M. Ciavolella, A. Iannucci,  
Leonard G. Sbrocchi

**First volume now available**

***Studies in Italian Applied Linguistics/  
Studi di linguistica applicata italiana***

edited by

Nicoletta Villa and Marcel Danesi

**Contents:**

- I. *Theoretical Aspects/Aspetti teorici:*  
includes articles by Renzo Titone, G rardo Alvarez,  
Ronald Sheen
- II. *Pedagogical Aspects/Aspetti glottodidattici*  
includes articles by Robert J. Di Pietro, Marina Frescura,  
Anthony S. Mollica, Marcel Danesi, Daniela Zorzi Cal ,  
Raffaella Maiguashca, Luisa Karumanchiri,
- III. *Descriptive Aspects/Aspetti descrittivi*  
includes articles by Francesco Sabatini, Carlo Fonda,  
Jana Vizmuller Zocco, Nicoletta Villa, Joseph S. Ricciardi

***Special Introductory Offer — \$9.95***

Order from:

Leonard G. Sbrocchi  
Department of Modern Languages and Literatures  
University of Ottawa  
Ottawa, Ontario  
Canada K1N 6N5

Telephone 231-5471 or 231-2305

**ISSN 0226-8043**